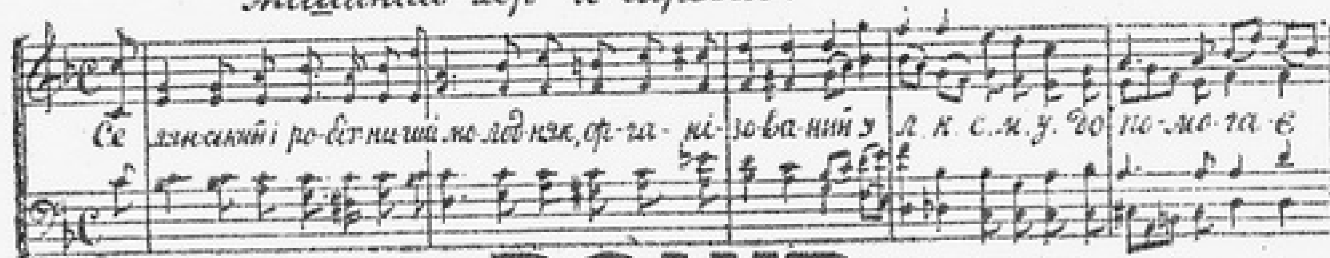
МУЗИКА МАСАМ

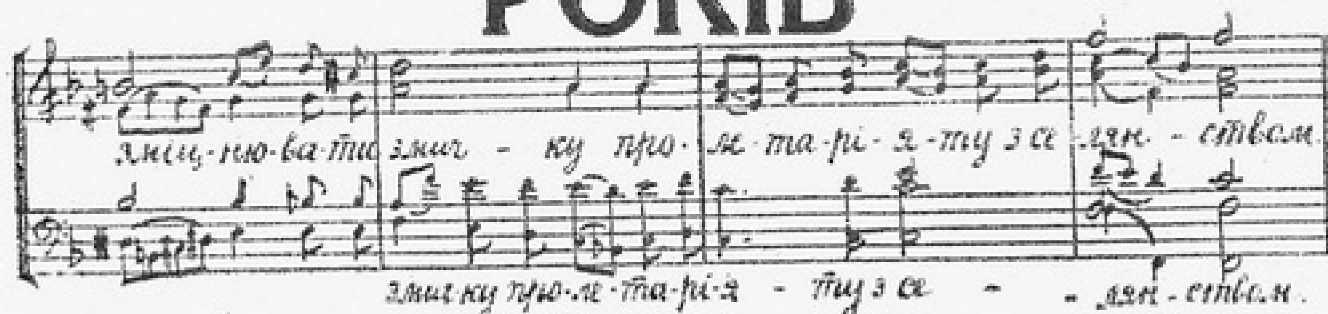
1929

ДЕСЯТЬ

Мішаний хор à capella.



РОКІВ



ЛКСМУ

3-4

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО"

ЗМІСТ

2-й рік видання

Пролетарі всіх країн, єднайтеся!



Місячник масової музичної роботи—орган Управління Мистецтв НКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ)

№ 3-4 (13) БЕРЕЗЕНЬ - КВІТЕНЬ 1929 р.

КОМСОМОЛЕ УКРАЇНИ, УВАЖАЙ НА КУЛЬТУРНИЙ ФРОНТ!

До десятиріччя свого існування Комсомол України приходить могутньою, міцною, загартованою в боях чотиристатисячною організацією революційної молоді.

До дня цього свята Комсомол зробився великою громадською силою. Геть усюди осередки ЛКСМУ виявляють свою творчу ініціятиву, організовують маси молоді, піднімають їх на боротьбу з бюрократизмом, негосподарністю, антисемітизмом, міщанством.

Протягом десяти літ свого життя Комсомол пророблв величезну роботу:

країні нашій загрожували білі генерали—Комсомол виставляв свої загони, мобілізував, закликав молодь до лав Червоної Армії;

тероризували країну банди—Комсомол подекуди повним складом виступав проти бандитів;

спіткав радянську державу голод—Комсомол і тут не пас задніх, перевівши у врожайних місцевостях величезну кампанію допомоги голодним;

розруха і холод придушили радянське господарство—комсомольці під проводом партії напружено працювали, рук не складаючи, робили по заводах.

Своїм революційним запалом, енергією, своєю безкрайою відданістю справі революції—Комсомол заражав усіх трудящих.

Минули роки громадянської війни, лишився десь позаду період розрухи. Не впізнати зараз СРСР: скрізь іде напружене, безперестанне будівництво, ростуть корпуси нових заводів, виростають робітничі міста, збільшується мережа залізниць, ширяться колективні господарства на селі.

Комсомол активний учасник всього процесу соціялістичного будівництва. Він перший висуває ідею великого масового походу за врожай, кидаючи на виконання цього завдання свої найкращі сили. Комсомол перший висуває пропозицію і кладе початок соціялістичного змагання, що охопило ввесь Радянський Союз.

Коли в наших лавах з'являється хиткий елемент, що не бачить потужного розмаху соціялістичного будівництва і лякається труднощів нашого сьогодні, Комсомол і тут доводить свою революційність, свою витривалість у ленінових принципах, даючи одсіч правим настроям.

Комсомол за заслуги в часи громадянської війни нагороджено орденом Червоного Прапору. На фронті труда Ленінський Комсомол безперечно дістане й орден Трудового Червоного Прапору.

Та перед комуністичною молоддю є ще один фронт—фронт боротьби за пролетарську культуру.

На Україні ця боротьба набрала особливої гостроти. Різні шовіністичні петлюрівські та російсько-великодержавні елементи намагаються протягти свої дрібнобуржуазні ідеї через літературу, театр, музику, живопис й інш. Через перемогу на культурному фронті контр-революційні сили на Україні сподіваються перемогти й на фронті політичної боротьби. Комсомол цього не може допустити й не допустить. Вже й тепер комсомол є першим і найкращим помічником партії в розв'язанні завдання зміцнення й будівництва української пролетарської культури. Революційний молодняк досягне поширення впливу пролетаріяту на розвинення всіх галузів української культури. Нині починає набирати широкого обсягу боротьба за пролетарський вплив у літературі та театрі. Комсомол мусить зробити все можливе для такої ж боротьби і в царині музики та образотворчого мистецтва.

Комсомол вирушив у великий історичний похід за культуру. Маси комсомольців уперто працюють над опануванням українських культурних цінностей. Значне місце посідає у цьому процесі опанування українською музикою й піснею.

Отже, святкуючи своє десятиріччя Комсомол України поруч з іншими черговими завданнями повинен поставити завдання підсиленого опановування нової революційної музики, перетворення її у справжній чинник культурно-політичного впливу на маси молоді. Кожен музичний гурток, кожен хоргурток, капела за допомогою комсомольців мають дбати геть вигнати з побуту стару, невідповідну нашим ідеям пісню, замінивши її новою революційною, що правила б не лише для розваги, але й закликала б до боротьби за краще життя, викликала б ентузіязм до творчої участи в будуванні соціялізму.

Глибше опануймо революційну українську музику і пісню; просуваймо нову пісню до мас робітничої та селянської молоді, оголосімо жорстоку боротьбу всьому, що є ворожого соціялістичному будівництву у музиці й пісні—ці завдання повинні стати бойовими в боротьбі Комсомолу за українську пролетарську культуру.

Десятирічний ювілей Комсомолу України хай буде рішучим кроком до підготування остаточної перемоги пролетаріяту й на культурному фронті, бо комсомол—це революційний боєць сучасности за ясне майбутнє.

МОЛОДЬ І МУЗИКА

(ПРОПОЗИЦІЇ)

На сьогодні з цілковитою певністю можна відзначити, що комсомол узявся настирливо й рішуче опановувати низку ділянок українського культурного процесу. Українська книжка, кіно, театр—починають посідати видатне місце в житті комсомолу, при чому увага до цих елементів культурного життя, перетворюється в руках комсомолу, із звичайної уваги до культурних цінностей, на увагу до них, як до справжніх клясових чинників впливу на маси та їхнього соціялістичного виховання.

Відзначаючи, здавалося би, такі значні досягнення, не треба затушковувати й обминати того факту, що комсомол покищо встиг охопити лише частину струмків українського культурного процесу. Тому роботу його, щодо охвату, вважати за завершену аж ніяк не можна.

Наші організації, спрямувавши свою увагу на літературу, театр та кіно, іноді зовсім забувають або, принаймні, ставлять у другорядне становище не менш важливі галузі мистецтва—музику та образотворче мистецтво.

Говорити про неправильність цього зайво, бо цілком зрозуміло, що комсомол лише тоді успішно закріплятиме свої позиції в культурі, коли він зуміє здійснювати свій вплив на всі ділянки

культури та мистецтва, на всі окремі прояви культурного зросту.

Отже, ми повинні підкреслити важливість опанувати комсомолові та масам молоді і музикою. Музика та пісня, поволі стаючи витвором творців з робітничо-селянських мас, можуть і повинні в руках комсомолу перетворитись у засіб впливу на широкі маси робітників та селян. Звичайно, спершу треба опанувати музичну культуру.

Отже, на нашу думку, треба скерувати увагу всіх комсомольських організацій на опанування музичним процесом та на витворення й поширення революційної музики та пісні. Досягти цього можна скерувавши роботу над цим на виконання таких завдань:

просунення української революційної пісні та музики до мас робітничої молоді. Новими революційними українськими піснями треба замінити пісні, що їх з інерції вживається в побуті та в розвагах молоді;

організувати музичну самодіяльність робітничої молоді шляхом утворення музичних та хорових гуртків, робітничих капел з молоді, музичних ансамблів тощо;

хоча б елементарно ознайомити маси робітничої молоді з світовим музичним процесом в його історичному розвиткові з окремими течіями мистецькими, що є нині в музичному житті. Це допоможе правильно виховати критичне марксівське ставлення до музичних явищ та творчости;

ознайомивши молодь з основними засадами розвитку музики та виховавши певний художній смак і правильне ставлення до ідеології пісенного та музичного матеріялу, розпочати рішучу боротьбу з різними проявами в музиці та пісні ворожими нам, як-от: церковщина, давидовщина, порнографія, хуліганство, вульгаризаторство, міщанство, циганщина, малоросійщина та салдатчина;

розв'язати проблему об'єднання та стимулювання й скерування на правильні рейки творчости й музично-громадської роботи молодих комсомольських композиторів та музик;

утворити сприятливі умови для підготовки кваліфікованих музичних сил з молоді.

Досі з робітничої естради або в сельбуді доводиться слухати такі пісні, що аж ніяк не можуть задовольняти тих соціяльних та художніх вимог, що їх ставлять маси робітничої та селянської молоді. Часто-густо бачимо, що навіть окремі культробітники вимагають співати або грати пісні халтурні, що залишилися в спадщину від старої буржуазної культури,—пісні, просякнені або занепадництвом або виспівують наше сучасне життя та будівництво, показуючи його не з погляду пролетаріяту, а з відчуванням якихось люмпен - пролетарів або „інтелігентствующих" міщан, обивателів: „Кірпічікі", „Шахта № 3", „Сербіяночка", „Про Ярему та Хому", „Бублічкі", „Червончікі" й інш. і зараз значно поширені серед молоді. Кожна з цих пісень вже має навіть низку варіянтів; подекуди старі порнографічні, соціяльно-шкідливі тексти замінюються на нові, псевдореволюційні. Такі переробки теж шкідливі: сама музика цих пісень була поєднана і збільшувала відчування вкладеного в них змісту, тому, коли змінюються слова, шкідливість пісні не зменшується, бо своєю музикою вона впливає на емоції в небажаному для нас напрямку.

Переглянувши репертуар наших естрадних артистів, доводиться відзначити наявність серед багатьох ідеологічно витриманих речей, з їхнього репертуару, багато старої халтури, розрахованої на смаки зашкарублого міщанства та обивательщини, — музики легковажної, шо нею артисти й „годують" наші робітничо-селянські маси з естрад клюбів та сельбудів.

Подекуди на селах досить поширилися пісні, що оспівують бандитизм, є пісні, що подають історичне минуле України в освітленні, просякненому шовіністичними тенденціями.

Можна було б навести силу прикладів, що характеризують оскільки нова революційна українська пісня й музика ще не встигли пройти в маси робітничої та селянської молоді. Але це зайве, бо всім відомо.

Висновок може бути лише один. Треба опанувати нову пісню, нову музику. Звичайно, ніяк не можна ігнорувати старих надбань класичної україн-

ської та світової музики. Навпаки, їх треба знати і розуміти, вони відкриватимуть ще більше можливости широко опанувати та розвивати нову музику. Співати українську революційну пісню, виконувати музичні твори, навчитись розуміти зміст музики чи пісні, її користь або шкідливість, організувати навколо нового репертуару думку молоді—значить розпочати нещадну боротьбу із всілякою халтурою та явищами розкладницького характеру та соціяльної ворожости у пісні. Шляхи, що їх треба прибрати комсомолові для виконання цих завдань полягають ось у чім.

По-перше, щоб просунути українську революційну музику й пісню в гущу робітничої молоді, щоб залунала на фабриці, на заводі українська пісня, треба утворити низку добровільних гуртків розповсюдження укр. пісні, що мають за своє завдання організувати масові співи укр. пісень, провадити різні змагання, конкурси на краще виконання укр. пісні, між тими, хто більше збере та вивчиться співати укр. пісень. Утворити гуртки „заспівувачів", що вивчаючи укр. пісні, повинні організовувати масове співання їх молоддю, улаштовувати прилюдні виступи укр. хорів, капел, українських музичних оркестрів, ансамблів тощо. Оголошувати бойкот тим товаришам, що співають різних соромицьких „хуліганських" пісень.

Подруге, треба видати низку популярних пісенників або окремих пісенних та музичних випусків. Такі видання повинні бути дешеві, щоб їх могли придбати співочі гуртки або окремі молоді робітники. Разом із цим почувається пекуча потреба налагодити рецензування та популярне описування репертуару масових революційних та народніх пісень і окремих музичних творів. Отже, ми подаємо пропозицію поширити в журналі „Музика-Масам" і завести в журналі „Молодий Більшовик" та газеті „Комсомолець України" відділи рецензій масової музики та пісні. Такі матеріяли дадуть можливість розгорнути критичну думку молоді навколо сучасної музичної творчости; виховають у неї правильне марксівське ставлення до музики та підвищуватимуть так соціяльні, як і художні вимоги до музики. Різні диспути („Якою повинна бути укр. пролетарська пісня", „Чому ми проти „церковщини", „малоросійщини" тощо у музиці" і т. інш.), музичні вечірки, де демонструватиметься досягнення музичного й хорового гуртків, повинні бути просякнені однією ідеєю, одним завданням і не лише музичними виступами, обмежуватися доповнюватись відповідними політосвітнімизаходами: доповідями на різні теми (напр., про творчість композиторів, що ми їх можемо протиставити „давидовщині" тощо). Молоді гуртки музичних рецензентів, що писатимуть з приводу пісенного та музичного репертуару та про виконання його,—повинні подавати рецензії до стінгазет, до музичних журналів та окремих газет. Під таку самодіяльну критичну роботу треба підвести громадську базу; досягти цього можливо шляхом винесення думок рецензентських гуртків з меж гуртка на обговорення мас. Крім цього можливі лекції, бесіди, музичні виставки, утворення музичних відділів при бібліотеках, музичні екскурсії, які є теж важливими формами масової музичної роботи, що обізнаватимуть молодь з муз. мистецтвом, його історією, значенням та місцем у розвиткові пролетарської культури.

Потретє, треба розвязати питання про музичне та співоче оформлення вечірок молоді, вільного часу перед будь-якими зборами, демонстрацій, прогулянок та інше, що їх вживає комсомол, щоби зробити їх інтересними, жвавими, привабливими, бо це збільшуватиме можливість навколо цих форм скупчити молодь та поглиблювати їхній зміст. Тут почесне місце мають посісти народні струменти: гармонь, бандура, балалайка та інші.

Головне, треба запобігти виконання таких пісень та музичних номерів, що шкідливо або розкладаючи впливають на молодь. Музика, пісня в поході, у грах, підчас прогулянок мають правити не лише за чинника розваг, а й для розвитку свідомости мас.

„Стаканчики граненые упали со
стола"...
або „На молдаванке музика играет,
А Сонька в доску п'яная лежит,
А Петька жлоб бокальчик наливает
и такую реч им говорит"...

— Це пісні хуліганів, люмпен-пролетарів, які на превеликий жаль ще й досі лунають серед робітничої молоді. Таким пісням не повинно бути місця в побуті робітничої молоді.

Почетверте, треба використати всі музичні цінності, що вже створені в процесі розвитку пролетарської культури. Тут завдання полягає в тому, щоб капели, ансамблі, оркестри наблизити до комсомолу, використати їх для обслуговування молоді, перетворити ці музичні й хорові об'єднання в справжніх носіїв української пролетарської культури в маси.

Разом з тим треба поставити й деякі вимоги до наших капел та оркестрів. Наші капели центральні та округові подають надзвичайно цінний з ідеологічного й художнього боку репертуар, мистецьки виконують його, але їхня діяльність обмежується лише постачанням масам певної музичної продукції без жодних заходів безпосередньої організації мас навколо музики та пісні. Не вживають наші капели тих форм роботи, що поруч із підвищенням художніх смаків слухача, виховували б у нього правильне клясове, марксівське ставлення до музики. Диспутів, лекцій, допомоги музичним і хоровим гурткам тощо—ось чого бракує нашим капелам, оркестрам, щоб стати справжніми організаторами мас навколо музики.

Нарешті треба розв'язати справу із сприянням розвиткові композиторських сил, особливо молодій частині. Багато є розкиданих по Україні молодих музик та композиторів. Частина з них уже об'єднана в відповідних музичних організаціях (де не завжди і не цілком застерігається потрібні для молодих мистців умови, що сприяли б нормальному, здоровому розвиткові їхньої творчости). Отже, потреба об'єднати ще неорганізованих молодих композиторів та музик та неможливість з боку муз. організацій в повній мірі задсволити розвиток творчости початківців—ставить на чергу дня питання про утворення окремого музичного об'єднання з молодих композиторів та музик.

Таке об'єднання крім забезпечення йому чіткого ідеологічного й певного художнього настановлення, необхідно оточити увагою всіх громадських та провідних в культ-рухові установ і організацій, — це допоможе точно визначити місце цього об'єднання в загальному культурному процесі. Організація об'єднуватиме молодих композиторів, музик та початківців, не лише за віком, але й за ступнем розвитку їхньої творчости та за соціяльною ознакою. Поруч цього треба піднести питання перед ВУТОРМ'ом про розв'язання ним справи впливу та керування молодими композиторами та музиками.

Але це остаточно не розв'язує справи виховання та сприяння розвиткові творчости початківців, треба ще й комсомольським організаціям окремих молодих музик втягати до роботи в комсомолі, в громадських організаціях, всемірно допомагати їм в створенні потрібних умов для нормальної творчої діяльности.

Треба й комсомолові самому міцно ув'язатися з музичними організаціями, брати в їхній роботі активну участь, сприяти їхній діяльності та впливати на творчість членів організації, особливо на молодь, на початківців.

Щоб краще обговорити всі справи музичної роботи в комсомолі та серед молоді та щоб виявити музичні сили в масах робітничої та селянської молоді, потрібно скликати всеукраїнський „зліт" молодих композиторів та музик.

——

Ця стаття є перша спроба поставити кілька питань до розв'язання проблеми музичної роботи серед молоді, тому ми не претендуємо на вичерпну постановку нами всіх питань і на їхнє правильне розв'язання і вважаємо за конче потрібне, щоб з цього приводу висловились інші товариші,—це й дасть змогу на підставі громадської думки та зібраного досвіду нарешті розв'язати ці питання остаточно.

В. Васютинський

Від редакції: *В частині питань організації молодих музичних сил стаття іде в порядку обговорення.*

КОМСОМОЛЬ



МИКОЛА КОЛЯДА

Микола Коляда — син незаможника с. Березівки, Роменської окр., народився 1907 р.

9-ти років Коляда вступив до школи, якою завідував учитель В. М. Лисенко, старий більшовик. В. Лисенко сам грав на скрипку, любив музику, і любов до неї прищепив своїм вихованцям, організувавши при школі хор та невеликий оркестр. Отут-то Коляда і навчився нотної грамоти та трошки грати на скрипку й роялі, тут же почав і керувати хором по смерті свого вчителя, забитого куркулями. Скінчивши 1921 р. школу, Коляда уже постійно керує хором та музичним гуртком при сельбуді. На цей час у Березівці утворюється комсомольський осередок, на секретаря якого й обрано було Коляду.

В 1923 році Роменський окружком ЛКСМУ дістав одне місце в Харківському муз.-драм. інституті, і послав у науку Коляду із завданням— навчитися „на регента". Але Коляда виявив себе дуже здатним музикою, і нині є одним з талановитіших молодих композиторів. Тепер Коляда—студент останнього курсу Харківського муз. інституту.

Через всю музичну творчість Коляди червоною ниткою проходить українська народня пісня. Його музика проста і добре сприймається. Творчий принцип Коляди—менше форми, більше змісту. Мета його—дати робітничо-селянським масам здорову, бадьору музику.

На сьогодні Коляда написав: дві народні пісні для роялю в чотири руки, квінтет на кавказькі народні теми, дві фуги для струн.-квартету, хор на слова Тичини „Та шумлять гаї", два романси (видані ДВУ), квінтет та два тріо на українські народні теми, скрипкову сонату, сюїту для симфонічного оркестру (виконувалося у Харкові 1928 і 29 р.р.), варіяції для скрипки на українські народні теми, жіночий хор „Пісня незаможниці" (видано при Муз.-Мас". № 8 1928 року), дві народні пісні для двох скрипок та ф-п., тощо. Тепер Коляда працює над українською музичною комедією „Гавриліяда", текст Бондарчука, яка, будемо сподіватися, прийде на зміну „віденським" опереткам.

ОЛЕКСА АРНАУТІВ

Олекса Арнаутів народився 1907 р. в м. Харкові і нині перебуває студентом 3-го курсу теоретичного факультету Харків. Муз. Драм. інституту. Арнаутів, як композитор, досить відомий серед харківської клюбної маси. Почав він свою композиторську роботу з обслуговування живих газет і в цій галузі має великий досвід не тільки як композитор, а й як керівник. Написав Арнаутів низку фортепіянових та вокальних творів,



ЦІ—МУЗИКИ

серед яких відзначимо: „Комсомольську“ на слова Голодного (іде додатком до цього №-ра), солоспів „На майдані“ до слів Тичини, поему для симфонічного окрестру, дві клубні оперетки—„Відкриття проф. Бацилова“ та „Силуети міста“, що йшли по клюбах, а також музичне оформлення п'єси: „Склока“ та інші.



ТАЇСА ШУТЕНКО

Таїса Шутенко народилася 1906 р. в м. Харкові. Дитинство її було не з щасливих; батько покинув сім'ю, і Таїсі з 12 років прийшлось самій заробляти: коло двох років працювала на сірниковій фабриці, далі, виявивши вміння підбирати по слуху, почала вчити грати на балалайці, гітарі, мандоліні, а ще далі, граючи трошки на фортепіяно, почала працювати по драмгуртках, як піяністка. Отак перебиваючись, попала на телеграфні курси, де помітили в неї хист до музики і напутили вступити до Харківського Муз. Драм. Інституту; тут бувши, заробляла вже виключно музичною роботою.

Таїса Шутенко перша жінка, що закінчила теоретичний факультет Харк. муз. інституту. Нині працює, як педагог-теоретик в музпрофшколі та муз. курсах у Харкові. Вперше почала писати музику для живих газет, коли працювала по клюбах. Вся її композиторська робота скерована на творення музики для клюбів та соцвихівських установ: дитячі хори, різні пісні музика до п'єс, танки, частівки, музичне оформлення п'єс „Маруся Богуславка“, „Княжна Вікторія“, „Макбет“, „Кіт у Чоботях“, що їх виставляє драм. факультет інституту по роб. клюбах. Крім того Шутенко написала 5 романсів, з яких серед комсомольців має успіх „8 березня“, вперше виконаний на Жовтневій конференцій комсомольців Харкова і виданий при „Муз.-Мас“ № 2 за 1928 рік.



БУТКІВ

Т. Бутків—студент Харк. муз.-драм. інституту виконавського факультету (співець, тенор В інституті він перший рік, але одразу виявив себе талановитим виконавцім з дуже гарним голосом. До вступу в інститут, працював у друкарні „Український Робітник“. „Виловили“ цього талановитого хлопця на одному з концертів, влаштованих для Московської делегації робітників, де він виконував кілька пісень. Нормально тов. Бутків почав працювати з 1928 року, коли через клопотання ВУК'у друкарів та комсомолу, його зняли з виробництва і командирували до Харківськ, муз. інституту. Як активний співець-комсомолець, Бутків завжди бере участь у різних кампаніях та святкуваннях, що їх переводить інститут по робітничих клюбах.

Б. СМЕКАЛІН



Народився 21/II 1901 р. в м. Вознесенському на кол. Херсонщині. Батьки—селяни—приклали великих зусиль, щоб дати дітям своїм будь-яку освіту, дякуючи чому гр. Смекалін і закінчив вищу початкову школу (1917 р.) і там же вивчився гри на духових інструментах та нотної грамоти. Смерть батька припинила нормальне навчання, бо 15-тилітньому хлопцеві треба було самому заробляти на шматок хліба. Але він твердо вирішив здобути собі музичну освіту та стати музикою—професіоналом.

1918 р. т. Смекалін вступив добровільно до Червоної Гвардії, потім був у червоних партизанських загонах, що воювали з німцями, петлюрівцями та іншими ворогами Радвлади. Пізніше партизанський загін, де був Смекалін, увійшов до 1-го Вознесенського полку, що брав участь у боях проти французького, грецького та російського білогвардійського війська, був у боях проти банд Григор'єва та Махна, а потім і проти Деникіна. В цьому полку було зорганізовано духову оркестру, до якої й було переведено т. Смекаліна, як музику, а з 1919 р. призначено до 197 стріл. полку за капельмайстра.

В 1924 р. т. Смекалін демобілізувався й поїхав до Одеси, де працював вантажником і вчився в Одеській музпрофшколі. Серед вантажників він виявив себе здатним культробітником: зорганізував драм. та хор. гуртки та духову оркестру, 1925 р. Смекалін вступив в кандидати КП(б)У.

Закінчивши музпрофшколу т. Смекалін вступив до Одеського, а тоді до Київського муз. драмінституту, де й перебуває до цього часу, закінчуючи курс композиції у проф. В. Золотарьова. Бувши т. Смекалін студентом працював два роки, як голова профкому. Зараз він є асистент проф. Л. Ревуцького і викладає на дирігентському хоровому відділі ін-ту гармонію та контрапункт.

Громадська робота тов. Смекаліна: секретар місцевкому, член правління Київської філії ВУТОРМ'у.

Цього року тов. Смекалін одбуватиме стаж у Київській Державн. Опері, як дирігент.

Як композитор т. Смекалін має такі твори: для хору—„Чотири комсомольські пісні заходу" (присвячені „Думці"), „Весна" на слова Г. Корбута, „Пісня незаможниці" (прийнята до друку) та романси: „Чого мені тяжко", сл. Шевченка, „Чи ще співать?" сл. Фальківського (прийнято до друку), „Рондо" для 2-х фортепіян, „Урочистий марш" для духової оркестри „Andante marciale" та „Scerzo" для симфонічного окрестру. Останні два твори цього сезону виконуватимуться в Київському Пролетсадку в симфонічних концертах.

Комсомолець

Молоді робітники, селяни й уся трудяща молодь! Вас кличе Комсомол у культурний похід проти бруду, піяцтва, неписьменности й бюрократизму, до розгорнення культурної революції в країні будівництва соціялізму.

Комсомольці! Просовуйте в широкі робітничо-селянські маси українську культуру. Приєднуйте робітничу й селянську молодь до активного будівництва української пролетарської культури.

Комсомольці, молоді наймити й селяни! Примусьте землю давати подвійний урожай, обєднуйте двори в колективи, рушайте в похід за спільну працю на спільній землі.

ЯК ПРОВЕСТИ СВЯТКУВАННЯ 10-ТИРІЧЧЯ ЛКСМУ

1. ОСНОВНІ ЛІНІЇ ПІДГОТОВКИ СВЯТКУВАННЯ.

Основні лінії, що за ними треба провадити підготовку до святкування полягають ось у чому:

а) охопити більше молоді, утворити в неї правильне ставлення до історичного значення ювілею та тих завдань, що їх нині висувається;

б) розгорнути низку заходів громадсько-корисної роботи з ділянки соц. змагання, піднесення врожайности, походу за культуру тощо.

в) поширити масове та гурткове пояснення історії ЛКСМУ та його завдань.

г) встановити форми та методи самого святкування ювілею.

2. ЗАХОДИ ДО ПРАКТИЧНОГО ПЕРЕВЕДЕННЯ СВЯТКУВАННЯ

Передусім для практичної роботи треба організувати комсомольців та молодь. Для цього треба утворити низку „ініціятивних гуртків", що мають організовувати окремі моменти святкування. Такі „ядра" утворювати за принципом добровільности і не лише з комсомольців, а й позапартійної молоді. „Ядро" в 3-5 чол. повинно втягти до роботи іншу молодь, навіть дорослих.

Радимо утворити такі „ініціятивні гуртки".

„Ініціятивний" для популяризації завдань ювілею, його гасел та організації вивчення історії ЛКСМУ. „Ядро" складається з керівників юн. гуртків, гурткових організаторів та інших комсомольців, що мають відповідну підготовку та бажання провадити таку роботу.

„Ядро" повинне організовувати гуртки вивчення історії ЛКСМУ, історії КП(б)У, постанов партійних конференцій та з'їздів Рад з приводу соціялістичної перебудови села; організувати бесіди в сельбуді, на кутках, в питаннях 10-тиріччя ЛКСМУ; провадити збори наймитів, дівчат, молоді — членів комун, колгоспів, СОЗ'ів; молоді—членів різних громадських організацій села.

Питання, що їх доцільно буде висвітлити та пропробити—такі:

а) питання історії ЛКСМУ та ВЛКСМ, б) революційний рух на Україні та історія КП(б)У, в) значення та практичні шляхи здійснення завдань, висунених гаслами 10-тиріччя ЛКСМУ, г) окремі питання про участь молоді в конкретних заходах колективізації, кооперування с-г., ліквідації неписьменности; охоплення бідноти та батрацтва, підвищення врожайности тощо; д) як працює та бореться комсомол у капіталістичних країнах, зокрема в Зах. Україні, Польщі та Буковині; є) як провести підготовку до ювілею та його святкування.

Всі ці теми проробити в одному гурткові не можливо, тому в кожному треба висвітлити одно-два питання.

„Ініціятивне ядро художнього оформлення святкування". Таке ядро має складатись із низки окремих груп:

„Групи музик"—з музик, що грають на різних народніх інструментах; вони підготовлюють до ювілею окремі музичні №№ і обслуговують музикою підготовку до ювілею.

„Група заспівувачів" — вивчає комсомольські пісні та розучує їх з комсомольцями та молоддю.

„Група байкарів, загадчиків, декляматорів"—добирає вірші, байки, загадки, шаради й вивчає їх для використання на вечірках.

„Група естрадників" — підготовлює інсценіровки, живгазети, хорові та музичні деклямації тощо.

„Група танцюристів та організаторів ігор"—підбирає та розучує народні танки, ігри (особливо фізкультурні), улаштовує масові танки та гри на повітрі.

„Група художників"—пише плакати, гасла, малює фігури для карнавалу тощо. (Див. журнал „Сільський Театр" № 5).

„Група організації виставки-кутка"—організовує виставку: „10 років Ленінського Комсомолу на Україні".

„Група організаторів карнавалу" — організовує та проводить карнавал; навколо цієї групи скупчується уся молодь, що братиме провідну участь у карнавалі.

„Група кореспондентів" — видає стінгазету та дописує до інших газет

про хід підготовки до святкування ювілею.

Можна виділити ще низку окремих груп, що організовують окремі частини святкування.

3. ІНІЦІЯТИВНІ ГРУПИ ПЕРЕВЕДЕННЯ ГРОМАДСЬКО-КОРИСНОЇ РОБОТИ ДО ЮВІЛЕЮ

„Група організації конкурсу на кращого молодого колективіста“,

„група переведення обліку неписьменних“,

„група ремонтування приміщення селбуду“,

„група організації змагання за кращий врожай“ і т. д.

Кожна така група провадить певну роботу, опираючись на бідноту та батраків, і завжди інформує про переведену роботу так комсомольський осередок, як і інші громадські організації.

Готуючись до свят особливу увагу треба звернути на втягнення в роботу сельбуду, що має теж усі форми загальної політосвітроботи наповнити питаннями, що зв'язані з ювілеєм, та всемірно допомагати всім тим заходам, що їх провадить осередок ЛКСМУ.

4. КІЛЬКА ЗАВДАНЬ ДО ПЕРЕВЕДЕННЯ СВЯТКУВАННЯ

Щоб свято набрало змістовности, треба попередить можливість перетворення свята в розвагу.

Тут можна порекомендувати такий орієнтовний плян святкування.

Напередодні свята провести урочистий вечір. На нього запросити всю молодь, громадські та кооперативні організації.

Вечірку зовсім не треба перевантажувати великою кількістю привітань, бо це втомить авдиторію і загубиться інтерес до вечора. Але це не означає, що не повинно бути „офіційної, урочистої“ частини вечора.

Доцільно такі вечори провадити в сельбуді або в комуні, радгоспі, коли там є відповідне приміщення.

До початку вечора з присутніми треба влаштувати співи, гри, бесіди тощо.

Доцільно встановити такий порядок вечора:

а) Коротенька доповідь про історію ЛКСМУ та завдання, що їх висувають гасла ювілею (користуйтесь матеріялом що його подано у цьому числі журналу),

б) Привітання представників організацій.

в) Коротка інформація „Як виник, працював та розвивався наш осередок ЛКСМУ“.

г) Прийом у комсомол батраків та бідняцької молоді, що подали заяви в час ювілею.

д) Інсценіровка або жива газета.

є) Преміювання т.т., що брали участь у різних змаганнях, які провадились до ювілею.

ж) Музичні виступи. (див. дальшу статтю).

з) Деклямації, шаради, байки.

і) Масові співи, танки, гри.

Останнє доцільно перевести на повітря (на майдан, у садок, на леваду).

Де це можливо, улаштувати масові походи по селу, викидання гасел, улаштування на кутках, комунах, колгоспах „літучих“ мітингів.

В день ювілею треба провести з ранку масову демонстрацію молоді. Демонстрацію треба відповідно прикрасити (дивись журн. „Сільський Театр“ № 5). В демонстрації треба показати, які досягнення має село в справі соціялістичної перебудови с.-г. та піднесення громадського й культурного рівня села. Для цього вишикувати в окремі частини колони: колгоспівців, комунарів, трактори тощо. Улаштовуючи загальний мітинг, треба відзначити в виступах не лише значення свята, але і ті досягнення й завдання, що їх має комсомол.

Після демонстрації можна організувати різні змагання поміж молоддю (фізкультурні, хорові, музичні тощо), масові гри, танки, бесіди, розказування гуморесок тощо; з частиною молоді організувати похід до сусіднього села або провести екскурсію до колгоспу, радгоспу, досвідної станції.

Такі поради можна подати що до святкування 10-тиріччя ЛКСМУ. Тут подано лише ті форми, що їх можливо в умовах села провести (і то можливо забагато їх), тому справа кожного осередку скористатись лише з тих порад, що їх можна перевести в умовах певного села.

В-ський

МУЗИЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ СВЯТКУВАННЯ 10-ої РІЧНИЦІ ЛКСМУ

(Поради)

В попередній статті пропонуємо провадити святкування 10-тиріччя ЛКСМУ в різних формах, а саме: масовий похід, демонстрація, урочисті збори молоді (з художньою частиною), самодіяльна робота тощо.

Отже, подаємо деякі поради, як оздобити музикою й співом ці форми святкування.

а. ОФОРМЛЕННЯ ПОХОДУ

Треба зробити так, щоб повітря бреніло музикою й співом. Найкраще буде, коли на чолі колони йтиме з музикою духовий оркестр. Його могутні звуки чути далеко, і вони звеселятимуть, бадьоритимуть демонстрантів, організовуватимуть рух походу.

Наколи такого оркестру немає, наприклад, по деяких селах, тоді замість нього треба використати інші музичні ансамблі. Тут у першу чергу варто порадити так званий німецький військовий музичний ансамбль, що складається з флейти-піколо (можна й звичайну флейту) та малого турецького барабану. Флейта виграє мелодію, а барабан дає ритм.

Можна використати дві труби з барабаном, а в крайньому разі одного чи кількох барабанів.

Другий засіб, то—пісня. Немає, до речи сказати, біднішого вигляду походу, як той, коли на всю колону співатиме підчас походу невеличка групка—10-15 чоловіка—демонстрантів, та ще й в один голос. Навпаки справляє стихійне враження, захоплює, підносить пісня, що її співає весь натовп.

Звідси—висновок: підчас походу мусить співати вся колона, всі учасники демонстрації. А для того треба підготуватися. Для цього заздалегідь треба виділити групу заспівувачів, що вивчають поширених у масі, революційних маршових пісень, пристосованих до ходи. Як підчас співанок, яких треба зробити найменше дві, так і підчас походу ці заспівувачі, розподіливши поміж собою чергу щодо заспівування, розташовуються по всій колоні. Прислухаючись до заспівувачів, кожен учасник демонстрації співатиме сміливіше.

Список комсомольських та революційних пісень подано нижче. З нього й треба вибрати найкращі й найлегші для заучування двоголосних та триголосних пісень (із заспівом—краще), уникаючи пісень одноголосних, що звучать бідно і не урочисто.

Між співом радимо вживати гуртове декламування—вигуки гасел, що теж справляють сильне враження.

Коли влаштовується карнавал, то його можна оздобити звуками брязкал, бубнів, дзвіночків, тарілок, тріщоток тощо.

б. УРОЧИСТІ ЗБОРИ МОЛОДІ

Звичайно водиться провадити всякі урочисті збори так: перша частина—урочисте засідання, а після того—концерт. Де є змога, поміж промовами оркестр грає початок „Інтернаціоналу". Такий порядок надто узвичаївся, тому урочисті збори, присвячені 10-ій річниці Союзу Комуністичної Молоді, радимо обарвити музикою й співом рясніше й по-новому.

Пропонуємо такий порядок зборів. Перед початком зборів один або кілька сурмачів[1]) чи фанфаристів грають заклик чи фанфару. По розташуванні президії хор та духовий оркестр, розташовані поза місцями для президії на підвищенні, виконують „Вічний революціонер" Лисенка[2]).

Коли, по тому, збори оголошено відкритими, хор співає гасло, що його подано на обкладинці цього номера „Муз.-Мас.". Група декламаторів, чи той же хор, урочисто проголошує: „Хай живе Ленінський Комуністичний Союз Молоді України" та ще одно-два з уміщених у цьому журналі гасел, присвячених 10-тиріччю ЛКСМУ.

---

[1]) Сурмачі грають на сурмах (trombe) або на корнеті фонфару (мельодію заклику) подано в кінці 12-ої стор.

[2]) Партитуру „Вічн. революц." для духов. оркестру додавалося до № 1 „Муз.-Мас." за 1928 р.

Після основної доповіді хор співає пісню „Юнацька кров шумує в наших жилах“ Козицького або Богуславського.

Поміж привітаннями варто проголошувати присвячені ювілею гасла. Підчас прийому нових членів до комсомолу варто співати хорових пісень, що їх вміщено в цьому №-рі „Муз.-Мас.“ та інш.

Закінчувати збори радимо масовим співом юнацьких революційних пісень і на останку—„Інтернаціоналу“.

в. ІНШІ ФОРМИ СВЯТКУВАННЯ

До свят варто пристосувати виступи-змагання хорових та музичних гуртків, співочих гуртків різних кутків села, містечка та окремих музик на краще виконання, кращий революційний репертуар, склад тощо.

На повітрі треба б обов'язково влаштовувати масові гри з співами, навіть веснянки й кола, відповідно замінивши слова.

Закінчити свято треба розходом молоді по хатах під звуки оркестру або труб, барабанів та масових пісень,—пройти з ними хоча б головною вулицею (на селі) чи головними вулицями (в місті).

П. К.

КОМСОМОЛЬСЬКИЙ ХОРОВИЙ РЕПЕРТУАР

1. **Богуславский К. „Червоний юнак“.** Збірка червоних маршів і пісень. Вид. ДВУ, ціна 50 коп. У збірці вміщено низку легеньких і мелодійних, популярних в Червоній армії маршів і пісень на 1, 2 й 3 голоси для заспівача й хору.

2. **Фролов. „Народи йдуть“.** На міш. хор. Вид. КМП, ціна 60 коп. 3-го ступеня трудности.

3. **Верьовка. „Вперед, народе, йди“.** На міш. хор. Вид. ДВУ, ціна 25 коп.

4. **Збірник комсомольських пісень. Склала композиторська майстерня Київської філії ВУТОРМ'у.** Вид. КМП. Ціна 76 коп. Твори для 1, 2 і 3—голосних хорів. Частина цих творів може бути скористана для співу підчас ходи.

5. **Богуславський „Червоні щедрівки“.** Для міш. хору на слова І. Сенченка та П. Тичини. 1-го й 2-го ступеня трудности. Вид. КМП, ціна 45 коп.



Юнацький музгурток комуни „Плуг і Молот“ у с. Чепіль на Ізюмщині

6. **Костенко. „Сійте в рахманний чорнозем“.** На міш. хор. Вид. ДВУ, ціна 45 коп.

7. **Лисенко. „Вічний революціонер“.** На міш. хор. Вміщено в збірці хорів Лисенка, вид. КМП, ціна 50 коп. *)

8. а) **„Ой, зацвіла папороть“.** Сл. Хвильового та б) **„То не вітер з двох боків“.** Сл. Тичини, муз. **Верховинця.**

в) **Прапор червоний. Муз. Вериківського.**

г) **Юнацький марш. Муз. Козицького.**

Вміщені в збірці „Червоний заспів“, вип. 1, 2 та 3, Вид. ДВУ. а) й г)—1 ступеня трудности, решта—2-го ступеня.

9. **Дрімцов. „Комсомолець молоденький“.** На міш. хор. Вид. ДВУ, ціна 25 коп., 2 ступеня трудности.

10. **Богуславський. „12 комсомольських пісень“.** Вид. ДВУ, ціна 50 коп. Маршові пісні в двоголосному укладі.

11. **Козицький і Богуславський. „Масовий спів“.** Збірка масових хорів на 1, 2 і 3 голоси.

12. **„Молодий ленінець“.** Збірка хорів для 2 і 3—голосного хору з супров. фортеп. Вид. „Муз. Т-ва ім. Леонтовича“, ціна 80 коп.

13. **Збірник піонерських пісень.** Вид. КМП, ціна 80 коп., на 1, 2 і 3—голосний хор з ф.-п. та окремими дух. інструментами (по бажанню). Цікава збірка для естрадних виступів.

Крім названих вище творів можна знайти чимало потрібного матеріялу в збірці **„Золоті ключі“ Д. Ревуцького,** вип. 1 та 2.

Примітка. Ці твори можна виписати через „Книжекспед“ В-ва „Радянське Село“; умови виписування й адресу див. на 4-ій стор. обкладинки.

*) Розкладку цього твору для дух. оркестру було видруковано, як додаток до № 1 журналу „Муз. Мас.“ за 1928 рік.



ПІСНЯ КОМСОМОЛЬЦІВ

Слова П. Тичини

Музика О. Чишка

Маршовою ходою
Tempo di marcia

Solo

то не ві — тер

Seco a la tamburo picollo

f

Ніби барабан

Хор

Solo

здвох бо-ків знашого і з то-го, то за-вих-ри-ло-ся скрізь бу-ря-но і

mf

Хор

Solo

мно-го мо-ло-до-го, мо-ло-до-го, мо-ло ди сто го. мо-ло-до-го, мо-ло-до-го, мо-ло-

f

Хор *f*

ди-сто-го, гей! гей! мо-ло-до-го, мо-ло-до-го, мо-ло-ди - сто - го, мо-ло-до-го, мо-ло-

1 2 3 | 4

до-го, мо-ло-ди - сто - го -та

2. *Гей, вставай, вставай, вставай!*
Не гризня, не секта,
Юна армія труда,
Грізна повноклекта
Класового архітекта
Карла Лібкнехта.

3. *Знов на заході буржуй*
З капіталом богом ..
Ой, та й будемо ж їх бить
Радісно і строго.
Молодого, молодого
Молодистого!

4. *Хай гноять по тюрмах нас,*
Не вбить ревколекта,—
Суне армія труда,
Грізна, повноклекта
Класового архітекта
Карла Лібкнехта

ВЕСНЯНКА

Слова П. Савицького

Музика П. Батюка

Moderato

mf

у зе- ле-ні ша- ти вбра-ла- ся зем-ля

у зе - ле - ні ша - ти вбра-ла-ся зем-

mf

у зе - ле - ні вбра-ла - ся зем-

квi-тiв ча - ри вдив-ний у ві - нок зви-ла

ля

mp

ля лен-ти роз-пу-сти - ла а во-чах гли-

mp

сер - це тис - не ра - дість від ніж - них трем - тінь

бінь сер - це тис - не

f

гей вес-на чер-во - на го - нить чор-ну тінь на ве-ли - кі

f

гей вес-на чер-во - на го - нить чорну тінь ро - дать-ся на-ді - ї на ве - ли - кі

мов чер-во-ні ма-ки стя-ги скрізь го-рять
mf
дні
мов чер-во-ні ма-ки стя-ги скрізь го-
mf
дні
mf
свя-то трав-ня сла-вить про-ле-та-рі-ат
рять
mf
нас у-
mf
mf
свя-то сла-вить
гас-ла бо-ю з віт-ром сте-лять-ся як
сіх єд-на-є е-лек-трич-ний ток
шовк
f
гас-ла бо-ю під ко-му-ни зна-м'ям
f
під ко-му-ни зна-м'ям йде-мо на о-стан-ній і по-бід-ний бій по-ка-
mf
mf
ко-жен твер-до стій

f

ЗА - ПИ ЯС - НИЙ КО - МУ - НА - РИ ШЛЯХ КЛИ - ЧЕ У МАЙ - БУТ - НЕ

f

ЧОР - НІ РАБ - СТВА ТЮР - МИ ПО - ДО - ЛА - Є ТРУД ВО - ЛЮ

mp

НАШ ЧЕР - ВО - НИЙ СТЯГ ЧОР - НІ РАБ - СТВА ТЮР - МИ ПО - ДО -

ЧОР - НІ РАБ - - СТВА ПО - ДО -

mp *mp*

ЧОР - НІ РАБ - СТВА

ВСІМ ЧЕР - ВО - НІ СТЯ - ГИ ПРИ - НЕ - СУТЬ

ЛА - Є ТРУД ПО - ДО - ЛА - Є ТРУД

ЛА - Є ТРУД

f

ПО - ДО - ЛА - Є В БИТ - ВАХ БА - РИ - КАД - НИХ

f *cresc.* *f* *ff*

В БИТ - ВАХ БА - РИ - КАД - НИХ ХАЙ ЖИ - ВЕ ВСЕ - СВІТ - НА ТРУ - ДО - ВА СІ - М'Я ХАЙ ЖИ - ВЕ

НА - ША МІЦЬ ЗРОС - ЛА

ДО ПЕРЕВИБОРІВ РАД СЕЛЬБУДІВ

ЩО ПОВИННІ РОБИТИ МУЗ. і ХОР. ГУРТКИ ПІДЧАС ПЕРЕВИБОРІВ РАД СЕЛЬБУДІВ

Виконуючи постанови X Всеукраїнського, XV Всесоюзного партз'їздів та постанови останніх партконференцій, Центральний Комітет компартії дав директиву зробити рішучий перелом у роботі сільських політосвітніх установ. Сільська політосвітробота повинна бути спрямована на висвітлення й організацію самодіяльности широких мас населення навколо тих першочергових завдань соціялістичного будівництва, що їх накреслено партією й радвладою.

П'ятирічний плян роботи країни, якого зараз розглядають на всіх партійних конференціях та з'їздах рад, передбачає перебудову сільського господарства на соціялістичних засадах — збільшення врожайности, запровадження агромінімума, поширення колективізації, радгоспів, машинопостачання, забезпечення потреб бідноти шляхом збільшення усуспільнених форм господарства та посилення наступу на куркулів, непманів, бюрократів.

Ці величезні завдання першої в світі країни, де будується соціялізм, можна повнотою виконати лише тоді, коли широкі маси робітництва й бідняцько-середняцьке селянство будуть знатися на всіх галузях життя й роботи нашої країни та активно будуть брати участь у цьому будівництві. Тому виконання намічених господарських плянів тісно зв'язано з загальним піднесенням культурного, політичного й технічного рівня працюючих.

Нам треба перевести загальне навчання, ліквідувати неписьменність дорослих, ліквідувати на селі сільсько-господарську неграмотність, обслужити село радіом, кіном та всіма видами політосвітроботи.

Художня форма політосвітроботи є один з найголовніших засобів політично-виховавчого впливу на широкі маси. Художньою роботою (театр, музика, співи) щороку у нас обслуговується мільйони населення. Тому то підчас переведення кампанії перевиборів рад сельбудів (кінець травня—червень) наші музичні й хорові гуртки на селі не повинні стояти осторонь.

Всі політосвітзаклади сельбуду підчас кампанії складають справоздання перед усією масою села і накреслюють нові шляхи роботи, ув'язуючи її з загальним пляном роботи сільради та всіх організацій. Музичні й хорові гуртки повинні також готуватися до перевиборної кампанії, робота яких провадитиметься у двох напрямках:

Перший — музичні й хорові гуртки підчас організації сельбудом звітних вечірок, доповідей, бесід, дискусій про п/о. роботу мають щонайбільше обслужити ці вечірки художньою роботою. Треба так поставити роботу сельбуду підчас звітности, щоб кожна вечірка закінчувалася обов'язково художньою частиною: провадить конференцію своїх читачів бібліотека, демонструє свої досягнення спортивний гурток, відчитується гурток сільсько-господарський, драматичний—організовується культпохід по селу; збирають загальні збори громадян села для заслухання відчиту сельбуду—музичний і хоровий гуртки обов'язково беруть участь у цій роботі своїми виступами. Потрібно якнайбільше гнучкости, якнайбільше зусиль музгуртків, бо ми не можемо лишити поза увагою громадянства жодну галузь політосвітроботи. Правда, в цій роботі художні гуртки відограють допоміжну роботу, яка зосереджує увагу населення навколо даного питання, підвищує працездатність зборів, але вона не повинна перетворювати гуртківців на звичайних музик, співаків, яких діло тільки грати та співати. Це не весільні музики, яким ніякого немає діла до того, для чого грати. Тут музики й співаки є самодіяльні гуртки сельбуду, його активні члени.

Тому при обговоренні тої або іншої галузі п/о. роботи, де музгурток бере участь своїм виступом, особливо в тій частині, де робота зв'язується безпосередньо з роботою музгуртків (вечірні свята, кампанії, вистави, кіно), там гурток бере активну участь в обговоренні звіту, звертає увагу на перешкоди в роботі, на те, як ця робота впливає на якість музично-хорової роботи і т. ін. Наприклад, оскільки погоджено демонстрування кіно з роботою музгуртка, хто винний в тому, що часто-густо репертуар музгуртка розходиться із змістом кінокартини і. т. д. Так само й щодо зв'язку музгуртка з драмгуртком підчас вистав: які бувають перешкоди й як їх треба усунути.

Про все це музгуртки повинні говорити на звітах та вносити свої конкретні поради й пропозиції для усунення всіх хиб.

Друга робота підчас перевиборів—це звітність перед радянською суспільністю самих музичних і хорових гуртків. Гуртки повинні відчитатися перед радою сельбуду, перед ревізійною комісією, культкомісією сільради та різними громадськими організаціями. Підчас звітів на спеціяльних вечірках гуртки демонструють свої досягнення за звітний час, показують свою найкращу роботу, вказують на всі труднощі, перешкоди, яких їм довелося зазнати; висвітлюють, як ставився сельбуд, різні організації до їхньої роботи, хто допомагав, а хто гальмував роботу; висвітлити матеріяльний стан гуртка, як гурток постачається інвентарем, хто коли ревізував роботу гуртка та які були дано директиви щодо поглиблення роботи.

Крім того гурток переглядає склад своїх членів, разом з сельбудом викидає зі свого складу весь негідний й ідеологічно ворожий нам елемент, поповнює новими силами за рахунок втягнення наймитів, бідняків, жінок.

Також треба обговорити роботу керівника гуртка, оскільки керівник гуртка забезпечує якість роботи та її ідейно-політичний характер, бо музгуртки своїм змістом покликані політично виховувати маси й ширити серед них музичну культуру.

Підчас обговорення роботи музгуртків треба дати змогу висловитись якнайбільшій масі населення, уважно прислухатися до всякого здорового зауваження з боку слухачів, не боятися здорової критики своєї роботи, не боятися й самим критикувати не тільки сельбуд, а й кепське ставлення, коли таке є, громадських організацій й самої авдиторії слухачів. Всі пропозиції й зауваження треба сумлінно збирати та в виді пропозицій до наказу сельбудові подавати до ради сельбуду.

Гуртківці також повинні взяти участь у складанні списку кандидатів до керівничих органів сельбуду, обговорювати кожну кандидатуру та брати участь у притягненні широкої активности навколо політосвітніх установ на селі. Далі, коли на загальних зборах членів сельбуду буде прийнято наказа, музгурток повинен накреслити дальший шлях своєї роботи на підставі прийнятих постанов.

А. Миколюк

Самодіяльні музичні та хорові гуртки! Пам'ятайте, що справа культурної революції є невід'ємна частина соціялістичного будівництва.

Справа культурної революції на селі є справа сільської бідноти й наймитства. Біднота й наймитство, всі на перевибори рад сельбудів!

Музики й співаки гуртківці! Беріть найактивнішу участь у перевиборах рад сельбудів. Висуваючи найактивкіших і найсвідоміших товаришів, дайте рішучий бій куркулеві—ворогові культурної революції на селі.

ПРО ПЕРЕВИБОРИ КЕРІВНИХ ОРГАНІВ СЕЛЬБУДІВ

ДО ВСІХ ОКРПАРКОМІВ

Політосвітробота, як один з могутніших чинників державної пропаганди комунізму, в загальній роботі партії мусить набрати далеко виразнішого характеру клясової культурної зброї та стати за провідника соціялістичного наступу на капіталістичні елементи.

Кампанія перевиборів рад Т-в сельбудів мусить стати черговою ланкою в посиленні роботи партії на селі, скерованої на піднесення врожайности й соціялістичної реконструкції сільського господарства. Тому кампанію перевиборів рад сельбудів щодо змісту, треба зробити продовженням і конкретизацією тих політичних гасел і наказів, які ухвалювали підчас перевиборів Рад.

У кампанії перевиборів рад сельбудів треба поставити такі практичні завдання.

1. Всебічно перевірити ідейно-клясовий зміст політосвітньої роботи, виявити її хиби та накреслити шляхи до пожвавлення й посилення роботи.

2. Поголовно охопити членством у сельбудах й обслуговуванням політосвітньою роботою робітництво на селі, наймитів та бідноту, а також щораз більше охоплювати середняків. Звернути також належну увагу на максимальне охоплення політосвітроботою жінок.

3. Залучити до систематичної роботи в сельбудах культурні сили села, особливо вчителів та агрономів.

4. Виділити на посади завідувачів сельбудів і хат-читален політично й культурноозброєних робітників, закріпивши їх на цих посадах не менше, як на 2 роки, не припускаючи сполучення з іншою роботою, забезпечивши для них відповідне підготування й перепідготування (округові та районні курси-наради, екскурсії, з'їзди, заочне навчання і т. ін.).

5. Зміцнити матеріяльну базу сельбудів, збільшивши кошти місцевого бюджету, посиливши самооподаткування на політосвітню роботу та пляново використовуючи кошти громадських, професійних, кооперативних організацій на цю роботу.

6. Поширити мережу Товариств сельбудів по всіх селах, де є сільради, та провести реорганізацію хат-читален у сельбудинки.

7. Перетворити сельбуди у дійсно громадські політосвітні центри, ув'язуючи всю їхню роботу з загальними господарськими, політичними й культурними завданнями партії й радвлади, боротись з оказенюванням та обюрокрачуванням політосвітньої роботи, зробивши рішучий наголос у самій політосвітній роботі на колективізації й коперуванні бідняцько-середняцьких мас, на ліквідації неписьменности й проведенні агромінімуму, застосувавши окремі спеціяльні форми роботи серед наймитів і бідноти.

8. Розгорнути, у погодженні з колгоспцентром, політосвітню роботу серед комун, колгоспів, радгоспів, а також по хуторах і виселках, организовуючи читальні та червоні кутки.

9. Максимально розгорнути роботу гуртків при сельбудах, і в першу чергу с.-г., гуртків колективізації та коперування, перевівши огляд роботи всіх гуртків, які працюють.

10. Провести звітну кампанію сельбудів, висвітливши в ній всі важливіші галузі політосвітньої роботи (робота бібліотеки, гуртків, масова робота, робота кіна, радіа, театру) на засіданнях культкомісій президій, пленумів сільрад, РВК, ОВК, на зборах селян, на профспілках, КНС, жіноцтва тощо.

Для проведення в життя зазначених заходів ЦК пропонує:

1. Обговорити стан і завдання політосвітроботи на селі по всіх партійних і комсомольських осередках, РПК, ОПК, а також на спеціяльній окружній партнараді.

2. Вжити заходів, щоб залучити всіх членів партійних сільських осередків до Т-ва Сельбудів.

3. Організувати там, де є достатня кількість партійців, фракції рад сельбудів та налагодити їхню роботу й керівництво ними від комосередків.

4. Широко популяризувати наступну кампанію перевиборів рад сельбудів у місцевій пресі, по радіо, через кіно і т. ін.

5. Зобов'язати культшефські організації, спілки Робземлісу, Робосу та інші взяти найактивнішу участь у проведенні цієї кампанії.

6. За загальним проводом агітпропів ОПК організувати спільними зусиллями окрнаросвіт, комсомолу та культвідділів профспілок культпоходи на села для демонстрації культурних досягнень пролетарських центрів та наслідків самодіяльної творчости робітничих мас у роботі міських клюбів, різних гуртків і т. ін.

7. Для проведення кампанії перевиборів рад сельбудів мобілізувати належну кількість відповідальних партпрацівників. Організаційне керівництво покласти на окружні й районні комісії при ОВК та РВК з представників відповідних організацій. Підсумки кампанії заслухати в ОПК.

Секретар ЦК Любченко.

Зав. АППВ ЦК А. Хвиля.

Нові ради сельбудів, забезпечте піднесення масової самодіяльної музичної роботи.

ВКАЗІВКИ ПОРАДИ ДОВІДКИ

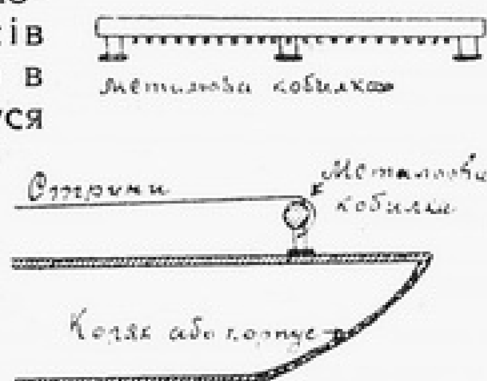
ОРКЕСТР З УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНІХ ІНСТРУМЕНТІВ

(Продовження)

V. КОБИЛКА

Ще одна деталь у побудові кобзи-бандури, що на неї треба звернути увагу, це—кобилка. Є кобзи, що мають замість кобилки та гритка (гриток або приструнок—це бляшана або мідна планка, за яку чіпляють струни) залізну палку з гвіздками на нижній кромці (на гвіздки надівають струни). Струну перекидається через цей „шворінь“, і він одночасно править і за гриток і за кобилку.

Не перелічуючи його плюсів (які безперечно в нього є), звернуся до мінусів. Звук кобзи, що має таку залізну кобилку, вражає своїм металічним відтінком, відсутністю повноти і дуже нагадує звук цитри. Крім того, звук дуже довго тягнеться (не згасає) і при швидкому пасажі утворюєтьея багато шуму, так що виникає потреба глушити звук, або рукою (накриваючи струни), або за допомогою навіть спеціяльного приладдя.

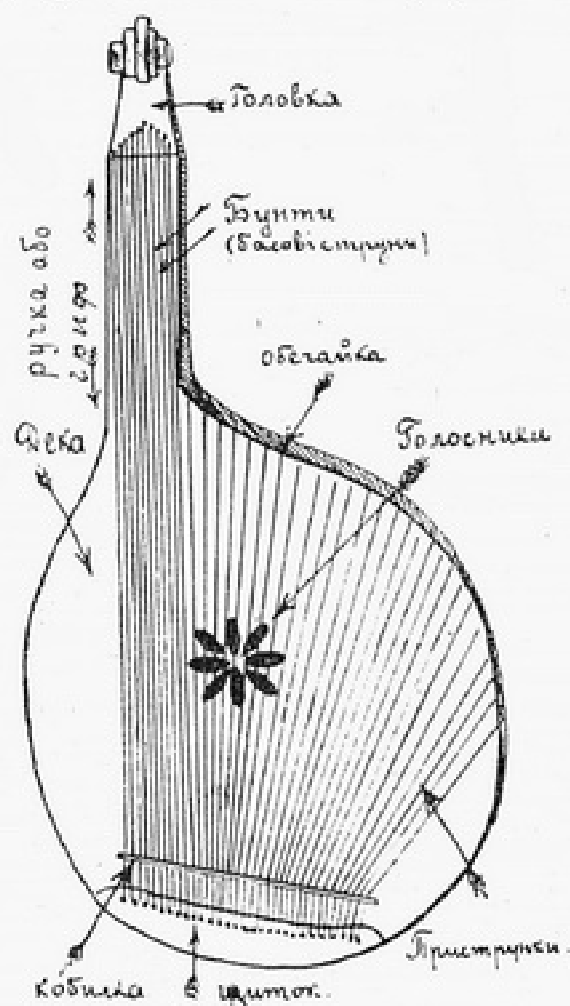


Наведені негативні риси металічної кобилки якраз і не дають можливости рекомендувати її до вжитку. Дерев'яна кобилка і гриток не мають цих хиб і, крім того, нівелюють силу звуку так, що весь діяпазон інструменту звучить однаково.

До того ж сказати усі старі інструменти, що зберігалися по музеях та в старих кобзарів, мають якраз дерев'яну кобилку і гриток, які саме й обумовлюють чудовий тембром звук, що чарує нас у старих інструментах.

VI. КІЛКИ ДЛЯ ПРИСТРУНКІВ

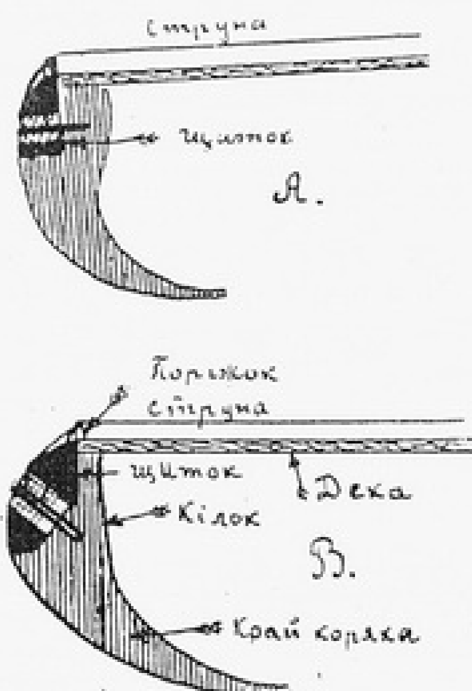
Для того, щоб зручніше було грати на кобзі лівою рукою, чи то в звичайному положенні (з), чи то в перекиненому (п), кілки, що йдуть по обечайці, рекомендується робити потайними, тобто їх вставляють не на деці інструменту, а заглиблюють в обечайку на глибину тієї частини кілочка, що знаходиться зовні, при чому його ввірчують не простовісно до деки, а рівнобіжно мал. (А) або під кутом в 45° мал. (Б). Останній



спосіб треба вважати за кращий, бо при цьому струна не так різко перегинається, а значить і довше працює.

На мал. А й Б чорним позначено той дерев'яний щиток, що накладається на

обечайку і закриває кілки. В ньому просверлено дірки, щоб вставляти ключа при настроюванні струн. Щиток знімається тільки тоді, коли обірветься струна, щоб начепити нову, а це трапляється не дуже часто.



Така конструкція кілків має багато позитивного, бо дозволяє лівій руці рухатися цілком вільно, не чипляючись за кілки. Тут не доводиться боятися, що рука або одежа може зачепитися за кілок, як у старих кобзах.

Резюмуючи все вищенаведене, мусимо відзначити, що в основу кобзарського мистецтва, треба покласти тип інструменту, побудованого не за допомогою інтуїції, а за певними науково-обґрунтованими даними, тобто тип, про який говорилося раніш (див. „Муз.-Мас. № 1) з дев'ятьома бунтами (басами) на грифі і 23-ма приструнками.

Опановуючи інструмент, треба вживати всіх пальців обох рук, не зупиняючись на вивченні виключно київського способу, щоб не обмежувати цим можливості інструменту.

Хроматизувати кобзу треба за методою постійних поріжків, що є поки що найбільш придатним, або не хроматизувати зовсім, бо хроматизація за найімпозантнішим способом перехрещування струн, не досягає мети, а мороки з додатковими струнами дуже багато. Тай до того цей спосіб відбирає чи не половину технічних можливостей кобзаря, чого у всякому разі треба уникати.

(Далі буде)

Л. Гайдамака

МЕДВИНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ГУРТОК ПРИ СЕЛЬБУДІ

(Білоцерківщина)

Гурток організовано 1927 р. під кер. т. Думаревського (з скрипкою). Гурток існує на кошти від постановки платних вечорів. Крім обслуговування місцевого сельбудинку, гурток робить виїзди на ближчі села, де його концерти дуже полюбляють селяни. Крім концертів у сельбуді гурток обслуговує різні революційні свята та бере участь у виставах драмгуртка.

Всі інструменти гурток придбав власними силами, а дещо й самі гуртківці поробили (мандоліни, гітари і балалайки).

Робота йде добре й цікавить селянську молодь, за рахунок якої гурток і збільшується в своїй кількості (зараз 17 чоловіка).



УВАГА! *На дальших чотирьох сторінках подано початок „Короткого словничка-тлумача музичних термінів“. Ці сторінки треба обережно вийняти з журналу і зложити так, щоб получилося 16 сторінок словничка. Перше, ніж їх розрізать, перевірте по №№-ах сторінок, чи правильно (за №№-ми) ви їх зложили.*

В розміщенні слів інколи свідомо допущено порушення альфабету, щоби не розкидати термінів чимсь звязаних один з одним. Напр., підряд ідуть слова „акомпаніатор“, „акорд“ „accordo“, тоді як 3-є слово мусило и стояти десь перед першими двома словами; це зроблено щоб не розкидати в ріжні місця слів „акорд“ та „accordo“. Після всіх слів на кожну певну групу окремо подається й уживані скорочення муз.-термінів, муз. знаки їх тощо.

Юрій Ткаченко

СЛОВА НА БУКВУ „А“ (УКР. „А“).

А, а 1) Звук „ля“, коли визначають тони гами латинськими буквами. Коли цією буквою визначається не тільки звук „ля“, а й октаву, в якій він міститься, то А (велике) визначає „ля великої октави“, а „а“ (мале)—„ля малої октави“ (див. ще „М.-М.“ № 2 „Нотна грамота“). 2) Тональність „ля“, при чому, коли це мажор, то пишуть A-dur (а-дур), а коли мінор, то a-moll (а моль); іноді пишуть і коротче:—„ля мажор“—А (велике), а „ля мінор“—а (мале). 3) Італійське слово (приименник), що означає „в“, „по“, напр.: a tempo (а темпо)—в темпі, a due (а дуе)—удвох.

Abbandonamente (абандонаменте), abbandono (абандоно)=ad libitum.

Abbassamento (абасаменто) 1)=abbasando. 2) У грі на ф.-п. вказує на те, що руку, до якої стосується це слово, треба підвести під другу.

Abbassando (абасандо), abbassato (абасато)—знижуючи силу звуку.

A bene placito (а бене плячіто)=ad libitum.

Абревіятури, abreviamenti (абревіаменті) скорочення в нотному письмі, напр.:



Абсолютний слух — здатність, здебільшого вроджена, взнавати висоту звуків. Напр., людина з абсолютним слухом може, слухаючи музику, сказати з яких саме звуків складається той чи інший акорд.

Автентична каденція або автентичний каданс—гармонічний зворот, що закінчує музичне речення такою послідовністю акордів; домінанта—тоніка (V ступінь—I ступінь), напр. у „до мажорі“.



A punto (а пунто)—пунктуально, точно. A punto d'arco (а пунто д'арко)—грати кінцем смичка.

A quatro voci (а кватро вочі)—в чотири голоси. A quatro soli (а кватро солі)—в партитурах для симф. оркестру так зазначається, що грати має один струнний квартет.

Аранжирувати—якусь музичну п'єсу, написану для одного складу виконавців, розкласти для виконання іншим складом, напр., твір написаний для ф.-п., розкласти на духовий оркестр. Аранжировка—результат аранжирування (див. вище), ц. т. сама розкладка на оркестр, хор тощо.

Ardente (арденте) ardito (ардіто)—палко, гаряче.

Arioso, ариозо—1) співучо, 2) невелика арія.

Арія, італ. aria (аріа), франц. air (ер)—п'еса для співу соло з супроводом оркестру (бувають перероблені для співу з супроводом інш. інструментів, напр. ф.-п.), ліричного (що виявляє особисті душевні переживання) характеру. Звичайно арії є в операх та ораторіях (див.). Стара форма арії була тричастинна: 1. Allegro, 2. повільна співуча частина, 3. повторення allegro; нині форма арії різноманітна.

Арієта, arietta (арієта)—невелика арія.

Arcato (аркато)=col'arco (коль'арко)—смичком.

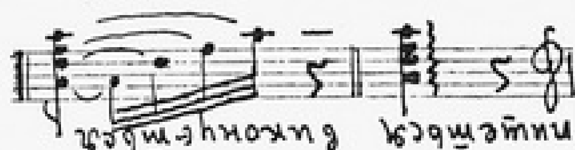
Arco (арко)—смичок.

Armonia (армоніа)—див. Гармонія.

Armonico (армоніко)—гармонічний.

Armonioso (армоніозо)—фляжолет (див.).

Арпеджіо, arpeggio (арпеджо)—по-італійськи значить „як на арфі“, ц. т. брати звуки акорду не всі враз, як звичайно, а один після одного з нижнього до верхнього:



Хвиляста лінія, обіч акорду і є знак арпеджіо.

Articolato (артіколято), articolando (артіколяндо)—чітко, виразно.

Арфа, італ. arpa (арпа)—струнний щипковий інструмент, походить ще з древн. Єгипту. В давній давнині мав форму лука, спершу з одною, а тоді й багатьома (до 20 шт.) натягненими на ньому струнами. Фортеп'янний майстер Себастіян Ерар удосконалив арфу (в 1820 р.) і нині її вживається в симфонічних оркестрах, ансамблях камерного типу та для гри соло. Нормальний стрій арфи „до-бемоль мажор“, але з допомогою семи педалей утворюються й усі інші строї. Ноти для арфи пишуться, як для ф.-п.

As (ас)—ля-бемоль. As-dur (ас-дур)—ля-бемоль мажор. As-moll (ас-моль)—ля-бемоль мінор.

Ases (асес)—ля-дубльбемоль (з dur—мажор, з moll—мінор).

Асонанс—тотожність звуків.

Assai (асай)—дуже, вельми. Andante assai—значно повільніше за andante.

Агітаційна музика—у нас під цим розуміють музику, що має на меті виконувати й підтримувати революційний настрій пролетаріяту або просовувати в пролетарські маси революційні ідеї. Здебільшого це музика вокальна (спів), бо музика з'єднана з словом найбільше сприймається широкими масами. Взагалі ж всяка музика є агітаційна, бо в ній виявляються певні ідеї класового характеру.

Агогіка—наука про музичний рух, темп.

Адажіо, adagio (ададжо)—1) Повільно, виконувати твір в повільному темпі (див. Темп). 2) Частина твору (симфонії тощо), написана в темпі adagio.

Adagietto (ададжетто)—1) трохи швидча за adagio. 2) Невеличке adagio.

Adagissimo (ададжісімо)—значно повільніше за adagio.

Addolando (аддоляндо), addolcire (аддольчіре)—надаючи звукові ніжности, м'ягкости.

Addolorato (аддольорато) — журливо, з болем.

Adirato (адірато)—з гнівом.

Ad libitum (ад лібітум)—„по бажанню", напр.. написано кінцеву ноту пісні цілою нотою і над нею стоїть ad lib, це значить, що її можна тягнути не точно чотири чверті, а й більше, як вважає співець. Або ще: написано в партитурі партію для якогось інструмента і приписано ad lib,— значить її можна виконувати, а можна й не виконувати.

A due corde (а дуе корде)—на двох струнах.

Ad una corda (ад уна корда)—на одній

(може трохи повільніше) в спокійному стані. 2) Частина муз. твору, приміром, симфонії, в темпі andante: „Andante з 5-ої симфонії Чайковського". Див. іще Темп.

Andantino, андантіно—трохи швидче за andante. Див. іще Темп.

Anima (аніма)—„душа". Con anima (кон аніма)—з почуттям, „з душею".

Animato (анімато), animando (анімандо)—підносячись настроєм, граючи жваво.

Ancora (анкора)=Da capo (да капо), ц. т. ще раз.

Ансамбль—1) Одночасний спів або гра кількох голосів чи інструментів, напр.: голос і ф.-п., два голоси, квартет, солісти з хором та оркестром і т. д.

2) Ладне одностайне виконання сумісно кількома виконавцями.

Appassionato (аппасіонато) — палко, пристрасно.

Appente (аппенте)—з стражданням.

A (al) piacere [а (аль) п'ячере]=Ad libitum.

Аплікатура—визначення пальців, якими брати клявіші чи надавлювати струну на тій чи іншій ноті при грі на інструменті.

Визначення це робиться надписуванням над нотами (чи обіч нот) №№-ів пальців: 1-й—великий, 2-й—указовий, 3-й—середній, 4-й—підмизинний, 5-й—мизинець.

Аподжіятура, італ. appogiatura (аподжатура)=форшляг (див.)

A poco (а поко) або poco a poco (поко а поко)—помалу, поволі.

A suo arbitrio (а суо арбітріо)—„на свій розсуд", ц. т. як вважає за потрібне виконавець.

A tempo (а темпо)—знову в темпі (після зміни його).

A tempo giusto (а темпо джусто)—в правильному темпі.

A tre corde (а тре корде)—1) На трьох струнах. 2) При грі на ф.-п.—зняти ліву педаль.

A tre voci (а тре вочі)—в три голоси.

Attaca (аттака)—зразу, несподівано.

Atto (ато)—акт, дія (в опері).

A tutte corde (а туте корде)—1) На всіх струнах. 2) Зняти ліву педаль (на ф.-п.).

A(d) una corda [а(д)уна корда]—1) на одній струні. 2) При грі на ф.-п.—натиснути ліву педаль.

Affabile (афабіле)—приємно.

Affanato (афанато)—схвильовано.

Affetto (афето) — почуття. Affettato (афеттато)—вкладаючи почуття. Affettuoso (афеттуозо)—вищий ступінь.

Afflitto (афліто)—безнадійно, зниділо.

Affrettando (афретандо), affrettoso (афруетозо)—поривно, прискорюючи й збільшуючи силу.

Accelerando (аччелерандо)—прискорюючи, дедалі швидче.

A vicenda (а віченда)—поперемінно.

СКОРОЧЕНІ СЛОВА Й ЗНАКИ

A. або Al=Alto.
acc. або accel.=Accelerando.

як їх треба читати. В тому разі, коли якогось терміна вживається на письмі, скажім, і по-італійськи і по-укаїнськи, то їх так і подано в словникові (див. 1) Арія, aria; *2)* Альт, alto *й ін.), а що наша вимова не завжди однакова з вимовою чужинців, то при чужоземному написі щораз лишається вказівка, як його вимовляють чужоземці.*

Слова розміщено за латинським альфабетом (азбукою): A, a, B, b, C, c, D, d, E, e, F, f, G, g, H, h, I, i, J, j, (K, k), L, l, M, m, N, n, O, o, P, p, R, r, S, s, T, t, U, u, V, v, W, w, Y, y, Z, z.

Як-же в такому разі, шукати слова українські й руські, що їх пишемо нашими буквами? От у цьому допоможе така табличка:

Слова, що починаються на укр. й рус. букву	Треба шукати на латин. букву	Слова, що починаються на укр. й рус. букву	Треба шукати на латин. букву
Б	B	П	P
В	V	Р	R
Г	H	С	S
Ґ	G	У	U
Є	J	Ф	F
Ж	G	Х	C(h)
З	Z	Ц	C
Й	J	Ч	C(i)
К	C (K)	Ш	S(c)
Л	L	Ю	J(u)
Н	N	Я	J(a)

А українські й руські букви А, Д, Е, І, М, О, Т—*однакові з латинськими і їх шукати легко.*

анулює (позбавляє чинности) перед тим поставлений дієз або бемоль. Альтерація є також і зміна інтервалу або акорду, шляхом підвищення чи зниження нот, що їх становлять.

♯ Дієз ♭ Бемоль ♮ Бекар

Amabile (амабіле), amorevole (амореволе)—любовно.

Амбушюр, франц. embouchure—та частина духового муз. інструмента, до якої музика торкається губами (напр., амбушюр флейти) або бере в рот (амбушюр кларнету, гобоя). 2) Так само зветься і самий спосіб складати губи для добування звуку; способи ці для кожного інструмента ріжні.

A mezza voce (а меца воче)—впівголосу, впівзвуку.

A moll, вірніше a-moll (а-молль)—ля мінор.

Amoroso (аморозо)—закохано ніжно.

Anacara (анакара)—літавр.

Англійський ріжок (Corno inglese)—дерев'яний духовий інструмент, типу гобоя, настроюється на квінту нижче від гобоя, має трохи гунявий дуже своєрідний звук, вживається здебільшого в оркестрах симфонічного складу.

Andante, анданте—по італійськи значить „ідучи", визначає темп (див.) середньої повільности, приблизно кожна чверть andante рівна ударові серця здорової людини

струні. При грі на ф.-п. значить натиснути ліву педаль.

A-dur (а дур)—ля мажор. Напр. Valse-A-dur є вальс у тональності „ля мажор".

Agevole (аджеволе) — вільно й легко граючи або співаючи.

Agitamente (аджітаменте) — спокійно, заспокоюючись.

Agile (аджіле), agilita,-e (аджіліта,-е) швиденько й вільно.

Agitato (аджітато), agitamento (аджітаменто)—невпокійно. Agitatissimo (аджітатісімо)—вищий ступінь agitato.

Air (ер)—див. Арія.

Ais (аіс)—ля дієз; Ais—ля-дієз великої октави., ais—ля-дієз малої октави. 2) Ais—ля-дієз мажор, ais—ля-дієз мінор. Ais-dur (аіс дур)—ля-дієз мажор, ais-moll (аіс моль)—ля-дієз мінор.

Aisis (аісіс)—ля-дубльдієз.

A capella (а капеля), а капеля—хор без супроводу, співається без супроводу.

Accarezzevole (аккарецеволе)—пестливо, ніжно.

Аколада, фран. accolade — фігурна дужка (|) що з'єднує нотні рядки (нотоносії). Про нотоносії див. „М. М." № 2, „Нотна грамота".

Акомпанімент, франц. accompagnement—1) музичний супровід, ц. т. додаткова музична партія, що супроводить головну (чи головні) вокальну чи то інструментальні партії, як ведуть мелодію. 2) Іноді так називають і саму групу інструментів, що виконують акомпанімент.

часному масовому споживачеві музики, зокрема українському, потрете, він, як і інші з указаних словників, виданий російською мовою, і почетверте, муз. терміни подано в ньому лише чужоземними мовами (італ., франц., німецьк. і інш.) і їх масовий споживач не може прочитати.

Розмір нашого журналу не дозволяє подати в словничкові разом із музичними термінами й інш. відомості історичного, біографічного (щодо композиторів, музик й ін.) характеру, що ввійдуть у другий випуск словничка. Цей же перший випуск буде закінчено в цьому році. Для зручности використання словничка, його друкуватиметься завжди на середніх аркушах, щоби передплатник міг легко, і не зіпсувавши книжки, вийняти ці аркуші з журналу і зшити їх у окрему книжечку.

ВІД СКАДАЧА СЛОВНИКА.

Цей „Словничок" не є звичайним словником, де дається переклад слів із якоїсь мови на іншу. Це є покажчик найуживаніших муз. термінів (назв, понять) з поясненням їх значення, через що й назва його „словничок-тлумач".

В основу при складанні цього словничка взято було подібні словнички Ю. Енгеля та А. Гарраса (доповненого), що про них сказано вище, та вже видані томи „Большой Советской Енциклопедии".

Музичні терміни здебільшого подано італійською (й іншими чужими) мовою, але поруч із тим, у дужках, нашими літерами написано,

Acc. або accomp. = Accompagnement (акомпанімент).

Ad—o, або Ad., або Ad—gio=Adagio.

ad lib.=Ad libitum.

Al f.=Al fine.

All. або All—o=Allegro.

All—to=Allegretto.

All'ot.=All'ottava.

And-te або And.=Andante.

And-no=Andantino.

Anim.=Animato.

A piac.=A piacere.

Ar. або Arc.=Arco.

Arm.=Armonioso.

Arp-o або Arp.=Arpeggio.

a t.=a tempo.

a v.=a vicende.

СЛОВА НА БУКВУ „B" (УКР. Б)

B, b—1) Сі-бемоль. 2) B (велике)—сі-бемоль великої октави, b (мале)—сі-бемоль малої октави (див. ще „М. М." № 2 „Нотна грамота"). 3) Тональність: B—сі-бемоль мажор, а b—сі-бемоль мінор.

B-dur (бе дур)—сі-бемоль мажор.

B-moll, вірніше b-moll (бе-моль)—сі-бемоль мінор.

Bagatelle (багатель)—дрібничка, ц. т. невеличка музична п'еска.

Баляда, італ. ballata (балята)—з кінця 19 ст. так зветься пісня, змістом якої є які-небудь народні перекази або твори поетів про

КОРОТКИЙ СЛОВНИЧОК-ТЛУМАЧ МУЗИЧНИХ ТЕРМІНІВ

ВІД РЕДАКЦІЇ.

З цього №-ра нашого журналу ми починаємо друкувати „Короткий словничок-тлумач музичних термінів“. Потреба в такому словничкові є велика. Це видно і з анкет, що їх редакція розсилала при журналі „Муз. Мас.“ № 3/4 — 1928 р., і з листів передплатників та читачів цього журналу і, нарешті, з того факту, що з дешевих музичних словничків на книжковому ринку до останнього часу не було жодного словничка. Такі словнички, як-от: „Краткий музыкальный словарь“ Ю. Енгеля, його ж „Карманный музыкальный словарь“ та „Карманный музыкальный словарь“ А. Гарраса, були, але давно розпродані. Лиш оце недавно вийшов друком у виданні „Муз. Сектора Гос. Изд-ва РСФСР“ вищевказаний словничок А. Гарраса (ціна 50 коп.), виправлений і поширений В. Ф. Одоєвським та інш. Однак, вихід і цього словничка не усуває потреби в нашому словничку, поперше, через те, що кількість видрукованих примірників його невелика, подруге — в ньому бракує деяких термінів, потрібних су-

Акомпаніятор,-и—виконавець абовиконавці акомпаніменту.

Акорд, accordo (аккордо)—1) сполучення трьох, чотирьох, п'яти тонів, які можуть бути розміщені так, щоб між сумежними тонами був завжди інтервал терція. Напр.: а) до-мі-соль (по терціях), б) мі-соль-до, в) соль-до-мі (два останні акорди витворені з першого, значить тони їх можуть бути розміщені по терціях. Акорд струн—комплект (набор) струн, потрібних для інструмента.

Accrescendo (аккрешендо) — де далі збільшуючи силу звуку.

Акустика—наука про звук, причини його виникнення й властивості.

Акцент, італ. accento (ачченто)—наголос (збільшення сили) на звукові або акорді. Визначається акцент словами sforzato (сфорцато), sforzando (сфорцандо), або скорочено sf, sfc, або ж значками < V Λ > над нотою чи акордом. Акцентувати—робити наголос (акцент).

Accentuato (аччентуато), accentuando (аччентуандо)—акцентуючи, наголошуючи звуки чи акорди

A la mesure (а ля мезюр)—в темпі.

Alla, -e (алля,-е)—подібно до, як, наче.

Alla breve (алля бреве)—такт на 4/4 виконується, як такт на 2/2, отже диригується не на 4, а на 2.

Alla marcia (алля марча)—подібно до маршу, як марш.

Alla testa (алля теста)—знову початок.

Allargando (аляргандо)—де-далі ширше (повільніше) й збільшуючи силу.

Алегро, італ. allegro (аллегро) — 1) швидко (див. темп). 2) муз. п'єса, напр. „сонатне алегро“, ц. т. алегро в формі сонати.

Алегрето, італ. allegretto (алегрето)—1) Досить швидко, трохи повільніше за allegro. 2) п'єса—навеличка llegro.

Алеманда—1) Назва танку в 3/4. 2) Частина сюїти (див.) старої французької форми, помірна, в 4/4.

All'ottava (аль'отава)—грати на октаву вище або нижче. (Див. Ottava).

All'unissono (альунісоно) — в унісон, „в один голос“.

Al sègno (аль сеньйо) — грати знову від знака. Dal segno (даль сеньйо)—від знака.

Al fine (аль фіне)—до кінця.

Альт, італ. alto (альто)—низький жіночий або дитячий голос. Діяпазон розвиненого жіночого альта пересічно такий: від „фа“ (або соль) малої октави до „фа“ (соль) 2-ої октави. Дитячий альт діяпазоном значно коротший, приблизно в 1—11/2 октави. 2) Чотириструнний смичковий інструмент з сім'ї скрипок, трохи більший за скрипку, а діяпазоном проміжний між скрипкою та віолончелею. Настроюється на квінту (див.) нижче від скрипки.

Альтерація—зміна основних (діятонічних) ступенів гами на хроматичні ступені (підвищені або знижені проти основних) з допомогою знаків альтерації, яких є три: дієз, що підвищує звук на 1/2 тона, бемоль, що знижує звук на 1/2 тона, та бекар, що

геройські або незвичайні чи фантастичні події, іноді драматичного характеру. Пізніше цю назву почали прикладати й до інструментальних творів такого характеру. Особливо відомі балади для ф.-п. композитора Шопена. A ballata—в стилі балади.

Балалайка—триструнний щипковий муз. інструмент, дуже поширений серед росіян, а з розгортанням промисловости занесений і на Україну. Запозичено цей інструмент у татар десь у 17 ст. Б-ка має трикутний резонатор (корпус), довгий гриф з „ладками“ (поріжками) й голівку з кілочками, що натягують струни. На деці під струни ставиться „кобилку“ (підставку) і прорізано відтулинку (голосник). Звичайний стрій Б-ки: „мі“, „мі“, „ля“. Над удосконаленням та створенням оркестрових типів балалайки та рідної їй домри (теж східній інструмент) багато працював В. Андреєв, що й є творцем т. зв. „великоруського“ (балалаєчно-домрового) оркестру, нині дуже поширеного в РСФСР. Оркестрових типів балалайки є 6: піколо, прима, секунда, альт, бас, контрабас. Грають на балалайці або б'ючи по струнах пучкою указового пальця, або щипаючи струни.

Балет, італ. baletto (балето), франц. ballet (балле)—Сценічні танки, що входять або в оперу, або складають самостійне сценічне видовище, де танки поєднані з пантомімою (дія без слів лиш з допомогою рухів, жестів та міміки, ц. т. виразу обличчя) і супроводжуються музикою. Ця форма мистецтва зародилася в 16 ст. в Італії, а в 18 ст. перенесена

В ДОПОМОГУ ДИРИГЕНТОВІ—ПОЧАТКІВЦЮ.

Від редакції: Цією статтею ми розпочинаємо друкувати в перекладі з німецької мови низку окремих розділів з книги проф. Франца Ешвайлера—„Дирігент хору“ (практичні вказівки диригентові—початківцю).

ЗДІБНІСТЬ ДО ДИРИГУВАННЯ

Умілий диригент є головна умова для того, щоб досягти доброго хорового співу. Його завдання великі й різнобічні, бо, щоб добре співати, гурток повинен багато де-чого вивчитись, знати та вміти. Диригент гуртка звичайно починає працю з дилетантами, що хоч і мають гарні голоси, проте не знають нот і музично не освічені. Поширилася думка, що досить невеликого вміння, щоб керувати маленьким, особливо селянським, гуртком. Але це думка цілком невірна. Правда, культурний, з невеликим знанням диригент легко досягне кращих наслідків в гуртку, де більша частина співаків музична, або дещо підготовлена співати, але з маленьким невивченим гуртком справа є значно складніша. Тут уже справа полягає в початковій освіті співака, у витворенні гарного звуку, в чистоті звуку, його окрасі, відтінків звуку та сполучень голосів, у гарному рівному співі, а також чистоті вимови текстів, яка часто буває зіпсована особливостями місцевої говірки та іншими невірними звичками. Такому гурткові якраз і треба найкращого диригента. Приказка каже: ніхто не народжується майстром. Тож і диригент повинен щодалі більше удосконалюватися за свою практику; однак дуже важливо, щоб він і заздалегідь мав потрібну підготовку та властивості, за які й буде сказано нижче.

А. Попередні музичні знання, потрібні диригентові.

1. Загальні музичні відомості, нотопис, нотна система, гама, інтервали, рахування, такт, мелізми.

Найпростіша музична фраза, не кажучи вже про хорову пісню, передбачає наявність цих знань.

Отже, ці відомості є те найменше, що його диригент, який починає працювати з гуртком, повинен знати з музичної теорії і в чому йому допомагає вивчання інструменту.

2. Гармонія: акорди, їх обернення й звязок; модуляція.

Без цих знань диригентові ніяк неможна вірно розучувати пісень, бо він не зуміє вчитати партитуру. Так само не зможе він і виправляти майже неминучі помилки в партитурі й голосах.

З одним з диригентів було таке: на одному змаганні під його керівництвом було виконано хор „Der Forvurf“ Шульц-Вейда. На питання диригента, чому він за так добре виконаний хор не одержав найвищої нагороди, він почув ганебну відповідь: „не треба було також заучувати й друкарські помилки“.

3. Основні музичні думки: мотив, абзац, фраза, період.

Основні форми всіх музичних творів.

Користуючись цими знаннями диригент-початківець зможе вивчати склад усіх музичних творів—отже й хорів—і зможе розучуючи хор, розкладати його за змістом.

4. Знання музичного інструменту: струнного, духового, клавішного або органу.

Іноді, щоб провадити великі хори притягають оркестра. На такий випадок диригент повинен мати деякі знання про тембр, нотировку, обсяг інструментів, а також про устрій оркестри. Інакше йому доведеться стояти безпорадно під насмішкуватими зорами і зауваженнями оркестрантів, бо вони зараз же розпізнають чи розуміє що диригент, чи тільки нещадно судить, а сам не може дати потрібної допомоги. Що більше імпонує диригент своїм знанням, то радніше ідуть співаки й музики за його вказівками.

5. Уміння орудувати будь-яким інструментом.

Підчас репетицій, голосовий апарат є найголовніший, а щодо складання звуку, вимови, виконання і т. ін.—єдиний потрібний допомічний засіб. Але все ж таки з багатьох причин не можна обійтися без інструменту. Підчас репе-

тицій окремого голосу досить скрипки, і багато дехто дає їй перевагу, бо вона передає звуки чисто, ясно й глибоко.

Але ж, щоб працювати з цілим хором— однієї скрипки замало,—тим то краще вжити рояля, що має такі переваги:

1) На ньому можна грати призначений для репетиції хор;

2) Підчас репетиції одного голоса, можна одночасно грати й інші голоси, що підготовлює й полегчує дальший загальний спів;

3) Підчас загальних співів можна дійсно підкреслити критичні місця;

4) Можна пробувати зовсім легкі хори в супроводі рояля співати „з листа".

5) Іноді ним можна замінити супровід оркестру і цим значно полегчити дальші ансамблі.

Тут не стільки важлива удосконалена гра, скільки навичка, вміння вчасно допомогти голосам, точно визначати такт, попередити хитання звуку, подати допомогу в трудних вступних місцях і, звичайно, визначати динамічні відтінки.

6. Знання партитури.

Під партитурою розуміють звичайно таке розміщення всіх голосів у будь-якому творі, де їх такт за тактом зазначаєтьтя один над одним, щоб можна було бачити їхні взаємини та уявити собі їхню спільну співзвучність.

Читати складну партитуру дуже трудно, бо кожний голос вимагає окремого нотоносія і визначаються голоси в різних ключах. Диригентові хору досить знати хорову партитуру. Коли йому треба вести хор у супроводі оркестру, то звичайно до партитури додається партію роялю, де є головні голоси оркестру,— отже диригентові не треба вже турбуватися про окремі голоси оркестру.

Хорові пісні, вимагають звичайно тільки двох нотоносіїв. У трудніших хорах, особливо в таких, де голоси часто проходять один повз один („Ранкова пісня" Ритца, „Дві домовини"—Хегера), користуються з трьох чи чотирьох нотоносіїв. Подвійні хори мають звичайно подвійну кількість нотоносіїв.

Диригент, насамперед, повинен уміти читати партитуру, цебто він повинен уміти в мислях уявити собі, як звучать не тільки окремі голоси, але й спільний спів. С початку це—не така легка справа, бо вимагає швидко охопити оком усю партитуру, особливо, коли змінюється понад 2 нотні системи. Щоб набути деякої спритности йому треба робити так. Спочатку він бере легкий хор з двома нотоносіями і прагне знайти головну мелодію, яку не завжди веде безперервно один голос; потім він пробує охопити оком мелодію баса і з'єднати її з головною; найпізніше він розглядає середній голос, і так усю звукову картину. Пізніше він зможе перейти до трудніших партитур з понад двома нотними системами. Ще трудніше, всіма сторонами, уміти проґрати партитуру. Дістається це вміння тільки щирою працею, так само починаючи з легких хорів. Диригентові маленького гуртка, правда, досить невеликого вміння, але цілком обійтись без нього не можна. Поруч треба звернути увагу на одну особливість у нотопису чоловічих голосів, а саме: тенора записано в скрипковому ключеві, а звучить він у дійсності на октаву нижче, що треба мати на увазі, проґраючи партитуру.

Крім того треба зауважити що різні „С—ключі"*) не вживаються в сучасних хорових піснях, і диригентові не треба вправлятися на них, коли вони не потрібні в інших партитурах).

7. Уміння транспонувати.

Найновіші хори дуже тяжкі щодо обсягу голосів. Частенько перший тенор повинен мати верхнє, а другий бас нижнє „до". Щоб уберегти співаків від перевтоми, репетирують такі місця в нижчій чи вищій тональності і тільки пізніш переходять до справжніх.

Іноді соліст—чи для більшої вигідности, чи тому, що річ йому не підходить,— бажає, щоб її було транспоновано.

На такі випадки диригент повинен підготувати себе вмінням транспонувати.

*) Ключі „до".

ТРИБУНА tr музкора

КІЛЬКА ДУМОК У СПРАВІ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ТРУДОВІЙ ШКОЛІ

„Музика Масам", „Жовтень—у музику"—це ті гасла, що їх повинен написати на своєму прапорі кожний культурний музика, що хоче працювати на користь робітничо-селянських мас. Треба виховати й приєднати маси до музичної культури, дати їм можливість опанувати нею.

В який же спосіб найкраще переводити музичне виховання мас?

На нашу думку найкраще, найпростіше й найдешевше це зробити через трудову школу. Справді, з заведенням загального навчання в нашій республіці жодна дитина не мине трудової школи. Мінімум знань, що вона дає, мусять мати всі. Трудова школа буде тим пунктом, через який обов'язково пройде кожний.

Говорити про ліквідацію музичної неписьменности, про музичне виховання мас і думати, що тут можна обійтись без трудшколи, або не надаючи трудшколі великого значення, це так само наївно й необачно, як і те, коли б ми збіралися ліквідувати неписьменність і не думали про цілковите охоплення дітей трудшколою.

Музвиховання в трудшколі повинно бути масовим, треба охопити всіх дітей без винятку. Масовість—це найперша і найголовніша передумова музвиховання в нашій школі.

Дуже помиляються ті завідувателі шкіл, що допускають у себе лише часткове охоплення дітей музвихованням, не дивлячись ні на які „програми" та „порадники". На конференції вчителів старшого концентру, що була скликана Харківським Окрметодкомом '27 року в Харкові, ми мали можливість чути інформації про стан музвиховання в школах м. Харкова. У всіх інформаціях вказувалось на те, що при розподілі годин музики адміністрація менше за все турбувалась про забезпечення масовости музвиховання, а робила так, як це було для неї зручніше. Та стан не покращав і після цієї конференції.

Наведемо ще один надзвичайно характерний приклад. За програмами НКО на 1928/29 рік у старшому концентрі групові лекції з музики розподіляють так: у 5-й групі—2 год., в 6-й гр.—2 год. і в 7-й гр.—1 год. Ці програми, попавши до Харк. Окрнаросвіти, були покалічені в такий спосіб: у 5-й гр. замість 2 год. дають 1, в 6-й замість 2 год. дають теж 1, а в 7-й зовсім скасовують годину. Це яскравий приклад нерозуміння того величезного значення, що його має музичне виховання для трудової школи, а трудова школа для музичного виховання мас. Замість того, щоби використати музвиховання у всіх семи групах та щоб усі сім груп використати для музвиховання, Харк. Окрнаросвіта зовсім викинула музвиховання з 7-ої групи для цілої округи.

Це явище ненормальне, воно може спричинитися до того, що частина дітей закінчивши школу піде на поповнення тієї маси, музичну некультурність якої намагаються ліквідувати різні культурно-освітні установи. Нащо ж ми будемо ускладняти цим установам їхню роботу та затягувати її на довший час?

Часто плутають масову роботу з шкільним хором. Деякі школі об'являють про хор, що складається з 250 осіб, така цифра дуже імпонує і дехто думає, що це масова робота, що співає вся школа, а на ділі виявляється не те. Ці школі, самі по собі великі, мають не менше 1500 дітей. Мабуть з такої великої кількости можна набрати і велику кількість дітей для хора. Та тільки це

будуть вибранці, вони не являють собою шкільної маси, це тільки одна шоста всієї школи!

Найголовнішим чинником музичного виховання в школі є групові співи. Групові співи, на нашу думку, найкраще забезпечують і масовість і активне сприймання. В групі співають усі без винятку, немає одбору, як це робиться для хору.

Нас можуть запитати, як можна співати всією групою, коли там будуть і діти „без слуху"? Щоби відповісти на таке запитання, досить сказати, що дітей „без слуху" не буває. Це вже давно визнано й доведено. В своїй статті „О музыкальных вообще и тоновых в частности центрах головного мозга" Ларіонов стаття видрукована в журн. „Врач" від 13 березня 1899 року) говорить, що науковими досвідами доведено не тільки існування взагалі тонового центра, а навіть існування окремих спеціяльних закрутів у тоновому центрі мозку, які в певному порядкові є місцем зосередження послідовного ряду тонів, починаючи з найнижчих і до найвищих.

Тому не у відсутності музичного слуху, як дехто гадає, тут справа, а в недостатньому розвиненні його. Справа вся в тому, що ми слух у дітей не розвиваємо, а при першій же пробі голосів відокремлюємо „овец от козлищ", як каже Ігор Глєбов у своїй статті „Организация преподавания музыки в общеобразовательной школе" і кидаємо цих „козлищ" напризволяще, а Джем Бетс у своїй книзі „Постановка голосу у дітей" прямо говорить: „Поганий слух є результат поганого вчення".

Тих, хто цікавиться цим питанням відсилаємо ще й до таких книг, як Майкапар „Музыкальный слух", „Вопросы музыки в школе" за ред. Ігоря Глєбова та Стеценко „Початковий курс навчання дітей нотного співу".

Наведем ще кілька прикладів зі своєї практики. Дві дівчинки з молодших груп Люся Ч. і Тамара Ф. на пробі голосів до хору не виявили жодних ознак музичного слуху. Їх не прийняли в хор, але поскільки вони мали велике бажання співати, їх узяли виключно для експерименту. І от через деякий час вони були офіційно вже записані як хористки і співають до цього часу. Ніякої різниці між ними та іншими хористами щодо слуху нема. Другий приклад: дівчина з старших груп Маруся Н. не виявила на пробі музичного слуху, а коли її все ж таки прийняли, навіть родичі її казали, що це надаремне і нічого з неї не вийде. Через деякий час вона вже співала, як справжня хористка, а ще трохи пізніше можна було її перевести до складнішої партії, що вимагала від слуху більшої твердости й упевнености.

Групові співи треба починати з І-ої групи і провадити їх аж до V-ої групи включно. Для кожної групи підбирати відповідний репертуар, по можливості ув'язувати його з комплексами, особливо за цим треба стежити в молодших групах. У V-ій групі співи закінчуються. В VI і VII-й групі їх не вводити, бо в цьому приблизно віці у дітей, особливо у хлопців, починається період мутації і співи для них шкідливі. З цих двох останніх груп діти, що їм ще можна співати, йдуть до шкільного хору, а останніх розподіляється в оркестрі. Але ж це не значить, що групових лекцій з музики в VI та VII-ій групах не повинно бути—групові лекції йдуть своєю чергою, тільки на них не буває співів як таких. За рахунок співів збільшується час на історію музичної культури, акустику, слухання музики, музичні екскурсії тощо. На жаль, у нас по школах мало звертається уваги на лекції з музики по групах. В багатьох школах багато не думають над викреслюванням групових лекцій, трапляється, що викреслюють лекції в цілому концентрі. Така „вільна творчість" у розподілі групових лекцій дуже шкідливо відбивається на дітях і пояснюється, очевидно, тією неусталеністю і неясністю, що панує в питанні музвиховання.

Часто в школах звертають більшу увагу на хор, ніж на лекції з музики по групах. Це буває, очевидно, тому, що хор обслуговує свята і хором можна „показати" школу, груповими ж лекціями нічого „не покажеш". От на них і дивляться як на щось зайве, без чого можна обійтись.

Та чи обійдуться без них діти, чи буде їм це на користь?

В лекцію групових співів крім співів, як таких, входять також і всі інші чинники музичного виховання: музична грамота, історія музичної культури, акустика, слухання музики та інш. На цих чинниках музвиховання ми не будемо зупинятися, тільки зазначимо, що в двох останніх групах, з яких ми виключаємо співи (не скасовуючи взагалі лекцій), особливу увагу треба звертати на поглиблення знань з оцих додаткових галузей музвиховання, особливо на слухання музики та на акустику, яку дуже легко ув'язати з фізикою, порозумівшись з керівником фізико-математичного циклу.

Слідуючим за груповими співами чинником музвиховання в школі є хор. Хором можна охопити величезну кількість дітей.

Працюючи в галузі музвиховання протягом багатьох років ми мали можливість упевнитися в тому, що хором можна охопити до двох третин всієї кількости дітей. Як що такого охоплення в наших школах і не буває (охоплюють тільки приблизно одну шосту), то це з причин чисто матеріяльних, а не тому, що взагалі цього не можна зробити.

Хор—це найбагато-людніший колектив у школі.

Щоби співати у хорі – багато не треба, щоб був добрий слух, а від голоса багато не вимагається: коли б тільки у дитини не було хворе горло. Цей природній інструмент не потрібує довгої науки, як на інших музичних інструментах, тут усе просто: дитина родиться з готовим голосом і умінням примітивно ним володіти. Порівняти скрипку й голос: той, хто зовсім не грає, взявши скрипку в руки, не заграє на ній навіть простої мелодії, йому треба оволодіти інструментом, а той, хто зовсім не вчиться співати, може зразу ж заспівати щось примітивне, бо для цього йому не потрібні вправи та постановки. Це примітивне володіння голосом дано йому природою.

Третім чинником музвиховання є шкільний оркестр. Ми маємо на увазі такий дитячий оркестр, який у значній своїй частині складається з ударних інструментів. Ці інструменти не потрібують технічних навиків, на них дитина може грати відразу, а це дає можливість забрати до оркестру і тих дітей, яким важко буде вивчитись на якомусь основному оркестровому інструменті. В той же час ці ударні інструменти, вимагаючи від дитини ритмічности, уваги й знання нот та будучи частиною одного цілого—оркестру, зливають дитину з колективом, підпорядковують її волю колективній волі, розвивають ритмічне почуття та музичність. Як і хор оркестр можна використовувати й для слухання музики.

Всі ці міркування є підсумками нашої практики в цій галузі в трудовій школі. Нам здається, во вони можуть хоча б до деякої міри стати в пригоді при розв'язанні такої складної й цікавої проблеми музвиховання в трудшколі.

Ів. Мацегора

МУЗИКА — МАСАМ „ПО-МІЦІВСЬКОМУ"

На ст. Слов'янське, Донецьких зал., в робітничому клубі ім. К. Лібкнехта відбувся вечір культпоходу—виступав хор „Зоря" за кер. диригента т. Міця. Саме про цього т. Міця ми й хочемо сказати тут кілька слів.

У своєму вступному слові т. Міць говорив, що завдання капели є просунення української пісні в маси, що вона дає методичний напрямок роботі та є зразком для місцевих клубних хорів, так щодо репертуару, як і художнім виконанням.

Так було на словах, на ділі вийшло інше.

Після концерту до т. Міця звернувся керівник місцевого робітничого хоргуртка з проханням дати йому переписати кілька речей з репертуару капели. І от т. Міць, замість того, щоб допомогти чи нотами, чи порадою, бюрократично заявив, що треба почекати, бо він, мовляв, зараз дуже занятий, йому треба закінчити свою справу. І справді, він був „занятий" і дуже важливою справою—прогулювався з якоюсь дамою й улесливо розмовляв. Наш керівник довго стояв і чекав та так і не дочекався – пішов ні з чим. А Міцю, мабуть, цього тільки й треба було. Очевидячки він не збирався давати нот.

Таке ставлення до провінціяльного хору дуже нагадує тактику старих церковних регентів, що не давали переписувати нот зі свого репертуару іншим регентам, щоб ті, часом, не заспівали краще за них.

На нашу думку це явище абсолютно неприпустиме, особливо тепер, коли кинуто гасло—„музика—масам“, коли переводяться кампанії культпоходів та змичок з селом. Це ж є підрив авторитету й самої Державної капели та й тих вищих органів, що відрядили її в подорож.

Нащо ж тоді т. Міць у своєму вступному слові говорив, що місцеві хори повинні брати зразок з репертуару Державної капели. А де ж той репертуар брати, коли більшість речей ще не надруковані, а такі диригенти, як т. Міць, ховають їх від маси і під всякими приводами не дають переписувати. І це повторюється вже вдруге: у 1928 році, коли приїздила капела до Слов'янську вперше, до т. Міця також зверталися, і до Дніпропетровського надсилали йому листи, та нічого з цього не вийшло. А чомусь інші хори, що приїздили до Слов'янського, привозили з собою свій репертуар для розповсюдження по низових клубних хорах, а також давали повну можливість переписувати те, що не було надруковано.

На таке ставленння т. Міця до провінціяльних хорів треба було б звернути увагу відповідним органам.

Учитель

Від редакції; Заадресовуємо справедливий протест проти ставлення т. Міця до хоргуртків і на адресу тих організацій, з доруче ня яких капела „Зоря“ концертує по робклубах.

ГАНЕБНЕ ВІДНОШЕННЯ

У нашій семирічці (Лисичанка) заснувався струновий гурток, що працює з того часу, як почався навчальний рік. Багато учнів трудшколи дуже хотіли б учитись грати на якімось інструменті, та й взагалі музикою зацікавлені, але через те, що наш завідувач школи не турбується про матеріяльну підтримку музгуртка, за 7 років служби завідувача був тільки один струновий гурток, тай той через місяць розпався, не зустрівши підтримки.

З нашим гуртком, очевидно, буде те ж саме, хоча гуртківці з великою цікавістю ходять учитись. Гурток за своє коротке існування зробив підряд 6 виступів на шкільних вечірках. Цікаво, що ці вечірки провадили саме в той час, коли по Україні святкували „день музики“. Керівник запропонував відсвяткувати цей день хоч вперше в нашій семирічці, але й цю пропозицію було відхилено без усякої раціі. А гурток виділив був доповідача до „дня музики“ (мета, завдання святкування й т. і.), а також заготовив музичні анкети і запросив фотографа. Наш завідувач це все „провалив“—вечірки відбувались з танцями та іграми учнів. Питаю ж тепер: по якому праву було перешкоджено святкування „дня музики“ в школі?

Далі ще справа: наш керівник порушив справу з виданням гуртком музичної стінної газети, але й цій справі немає шляху. Знайшлась відмова, ніби випуск цієї газети—розкол шкільного життя на 2 табори (?!). Гурток не має навіть помешкання для праці. Кожного разу наш гурток виганяють на вулицю, не вважаючи на протест гуртківців. Немає струн, не дають на це гроші, немає нотного паперу й т. ін. Все це робиться навмисно, щоб примусити наш гурток розпастися й „не заважати займатися шкільним життям“ нашому завідувачу. Це ж сором нашій семирічці! Невже ж не треба, наприклад, полагодити наш рояль, що стоїть зіпсований уже третій рік. Треба пам'ятати нашому завідувачу про гасло „музика в школу“.

Гуртківець

Від редакції: Просимо завідувача Лисичанською трудшколою дати пояснення.

НА ЧЕРВОНУ ДОШКУ

Редакція журналу „Музика-Масам“ записує на свою червону дошку хоровий гурток при клубі Черкаської Державної Рафінарні ім. т. Фрунзе. Подаємо витяг з протоколу загальних зборів членів гуртка з дня 26-XII-1928 р.

СЛУХАЛИ: Про передплату журналу „Музика-Масам“, інформація т. Білецького Г.

УХВАЛИЛИ: Провести передплату серед гуртка, а також розповсюджувати передплату серед робітників рафінарні. На загальну кількість передплачених примірників викликати через журнал „Музика-Масам“ хоровий гурток Городищенської цукроварні.

Вірно: Секретар (М. Борзяк).

Надіслано передплату:

Для гуртка і його членів . 27
Для клубу 5

Разом . . . . 32 прим.

МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА ЕКОНОМІКА.

Питання про зв'язок музичної культури з економічним розвитком суспільства для кожного матеріялістично грамотного читача ні в якім разі не є неясним, а тим паче спірним.

Одначе є ще чимало людей, що для них, на гірший випадок, музика нічого спільного з економікою не має і не може мати (ці люди звуться ідеалістами — відмінно від нас—марксистів), або нарешті для багатьох, на кращий випадок, це— просто неясне питання, незрозуміла постановка питання про взаємодію музики з економікою. Це пояснюється або недосвідченістю в галузі музичного мистецтва, або несвідомістю в економічних питаннях та невмінням розрізняти досить складну суть соціяльно економічних явищ у житті суспільства.

Так або інакше, це питання зв'язане з іншим питанням: про походження музики.

В старі часи походження музики пояснювали дуже просто.

Казали, що музика, це—дарунок небесний людям від бога. У давніх греків навіть була окрема муза (божество), що мов-би охороняла мистецтво музики.

В епоху середніх віків, коли над суспільством панувала церква, теж збереглося визначення походження музики від божеського промислу.

Протягом часу вчені робили спроби пояснити походження музики, мов-би закладеним у людині інстинктом краси, чи іншими подібними вигадками, що насправді не тільки не помагали науковому розрішенню цього питання, а ще більше його заплутували, як, наприклад, кумедна спроба шукати коріння музики в рухові планет.

Деякі наукові теорії біологічного напрямку значно більше дали щодо з'ясування джерел муз. мистецтва.

Так, Дарвін, коли казав про появу такого музичного факту як пісня, висловлював думку, що пісня народилася раніш людської членороздільної мови.

За Дарвіним джерело співів, треба шукати серед тваринного світу, де спів є не що інше як засіб для залицяльника - самця притягнути до себе самицю.

За даними вивчення мозкових осередків мови й музичного механізму вуха, походження вокального (співочого) мистецтва від мови зовсім неможливе.

На думку вченого Вейсмана не мова є джерело співів, а голосовий апарат (рух його м'язів), що передає роботу відповідного мозкового осередку. Людина, скажемо, після особливої хвороби (що зветься афазія) губить можливість балакати, проте, спроможности співати не втрачає.

Таким чином, твердження Вейсмана, знайшло на досвідах яскравий доказ Дарвінової теорії про окреме (більш давнє) народження пісні, в порівнянні з людською мовою.

Найцікавіше і дуже своєрідно вирішує питання про походження музики Карл Бюхер у своїй праці „Праця й ритм". Нас цікавлять лише ті міркування Бюхера, що торкаються музики.

Кожна праця, за Бюхером, має дві сторони: фізичну і духовну. Перша, себто фізична сторона людської праці, складається з низки м'язевих рухів, скерованих для виробки будьякого продукту. Що ж до другої сторони праці— духовної, то вона є діяльністю пізнання, діяльністю, що регулює і стимулює (спонукає) людину в інтересах поставленої мети.

Продуктивність праці цілком залежить від того, оскільки зв'язано ці два боки праці, причому що тісніший зв'язок, тим більша трудова продуктивність.

Вивчення життя та побуту тих народів, що стоять на низькому ступені свого розвитку (так званих дикунів), показало, що первісна людина (як і дитина) не може займатися довго однією і тією-ж роботою. Робота дикунові тим швидче обридає, що більш він витрачає на неї своєї духовної енергії.

А в тім разі, коли робоча сила людини, під час праці, витрачається рівномірно, виконуючи в однакові відтинки часу—якісь однакові м'язеві напруження, людина здобуває деяку звичку, що полегшує працю і зменшує духовне напруження, бо рухи вольового характеру замінюються рухами автоматичними.

Праця, що її виконується в такий спосіб, прагне в своєму розміреному рухові досягти ритмічної форми.

Сам по собі трудовий ритм тягне за собою низку органічно з ним зв'язаних звуків.

Це Бюхер зве „тоном-ритмом", що „сприяє правильності рухів в часі, але крім того утворює, завдяки присутности в ньому музичного елементу, ініціятивне діяння і робить працю—доступною контролю того, хто цей звук приймає. Можна через це сказати, що тон-ритм полегшує і прискорює працю" (Карл Бюхер—„Праця й ритм", 24 стор.).

Ритм, за твердженням Бюхера, розвинувся разом з працею первісної людини, через наявність визначених умов, і з'являється силою, що організує працю, полегшує трудовий процес, сприяючи економній витраті сил працюючих і доставляючи їм, у той же час, деяке (естетичне) задоволення. (Карл Бюхер—„Праця й ритм", 88 стор.).

В одній з моїх сттатів (вводна з мого „Трактата об искусстве", дивись „Сборн. Ассоц. Прол. Писат." вид ГИЗ Укр. 1925 р.—„Искусство с точки зрения марксизма", стор. 150), я так пояснював виникнення одного з первісних елементів вокального мистецтва — трудової пісні: „в пісні особливо яскраво виявилися всі сторони праці людського суспільства, причому основу первісних її слів—складали невільні вигуки працюючої людини. Таким чином, виникла трудова пісня".

Але є такі галузі праці, де самий процес праці не викликає відповідних звуків. В такім разі, роботу обов'язково супроводить звуковий акомпанімент, що направляє її ритм.

Що ж з'являється таким акомпаніментом?

Звичайно, раніше за все таким звуковим супроводом трудового процесу служив людський голос, що акцентував (себто ставив наголос) найвищі точки трудового напруження працюючого колективу. Крім голосу людини такий акомпанімент можна було провадити відповідними інструментами або приладдям.

Таким чином виникнення елементів музики вводить нас у сферу трудових процесів. Коли ж ми підемо далі, побачимо, що не лише у первісних народів їхня гуртова колективна праця полегшується ритмом пісні, але й сучасні нам культурні народи широко використовують співи, музику й танці для утворення деякого духовного піднесення, як кажуть, настрою, підчас війни, суспільних робіт тощо.

Та більш того: пильне вивчення фолькльору (народніх переказів), вивчення музики народніх мелодій відкривають перед нами трудову основу, справжню підкладку господарчої праці в первісних течіях народнього пісенного примітиву.

Музичне мистецтво порядкує своїм технічним інструментарієм, музичними інструментами, що їх розвиток техніки природньо, кінець кінцем залежить від розвитку людської техніки взагалі, цебто від технічного поступу суспільства.

Тут ми вже приходимо до галузів суспільного виробництва, до галузів економіки. Ми знаємо також, що розвиток теоретичних основ музичного мистецтва перебуває в тісному звязку із загальним поступом людського знання, з успіхами наук.

Так, розвиток фізики й математики дуже сприяє поглибленню музичної теоретичної науки, збагачуючи її найновішими досягненнями. Подамо для потвердження цих слів хоч такий приклад:

Відомий вчений Гельмгольц відкрив суть деяких звукових форм, після чого ми тепер знаємо, що взяте інструментом (або в голос) „до", що мов би складає одну, надзвичайно простісіньку ноту в той же час викликає одночасне звучання своєї квінти („соль"), своєї октави

(„до“), а також і своєї терції („мі“). Це дуже трудно вловлює наш слуховий орган, але все ж таки ми бачимо факт існування обертонів, при чому домінанта (пануюче звучання) одного з обертонів (одночасно звучащих нот) і наділяє основну ноту якимось тембром. Наприклад, бас і тенор візьмуть голосом ноту „до“ однакової височини, а ми почуємо, що „до“ баса відрізнятиметься від „до“, що його взяв тенор: оця різниця й буде тембром.

Як правильно вказує А. В. Луначарський, („Вопросы социологии музыки“ 1927, стр. 58)“... і музична будова, і закони нашого сприймання фізично математичні. Правда, наша гама це—практично не дуже суворо витримана фізико-математична система, що заснована на точнім поділі довжини звучащої струни. Все ж ясно, що між поняттям чистого тону, консонансу і т. ін. і, так би мовити, здоровим ритмом—різних комбінацій звукових хвиль—є дуже поглиблений збіг. Апарати, що записують звуки, дають нам можливість простим здоровим порівнянням відрізняти чисті тони, відрізняти консонансовий акорд від дисонансу і т. ін.“

Але все сказане далеко не охоплює поняття музики в її звязку з розвитком суспільних форм і технікою виробництва.

Справді, залежність музики від її теорії і музичного інструменту далеко не повна і на чималу частину музичного мистецтва не поширюється зовсім.

Як ми вже знаємо, первісним елементом музики була пісня. Ця пісня насамперед виявляла (і навіть безпосередньо) душевний стан людини. Подібна функція пісні з'явилася одною з основних функцій музичної культури взагалі.

Згадаємо „Певцы“ Тургенева, де в обстановці шинка, твориться своєрідне змагання двох співаків, Рядчика і Якова. Завзята танцюриста пісня Рядчика утворила серед присутніх величезний ефект, себто дала їм насолоду зовнішньою формою пісні, проте не зачепила глибоких прихованих емоційних шарів людського „нутра“. Коли ж заспівав Яків, виливаючи в простих, нехитрих звуках народньої мелодії усю жахливу правду столітнього страждання, горя-безталання, його пісня пройняла саме „душу“, як кажуть, слухачів, і торкнула їх найтаємніші і найінтимніші „струни“ людських почувань. Коли Яків скінчив—загальна мовчанка була йому відповіддю. Всі ніби заніміли під впливом Яковиної пісні, яка щойно продзвеніла в просторі, але й досі нечутно лунала внутрішнім голосом у серцях присутніх.

І співець, обвівши всіх зором, зрозумів, що перемогла його пісня—він утворив не зовнішній ефект, а внутрішнє глибоке й надовго невитравне враження.

Ось це останнє, що інакше зветься емоційним діянням музики, що виявляє незначну гаму настроїв і передає її слухачам, захоплюючи їх своїм змістом, і дає нам уяву про виховавче значення музики та її організаційну ролю. І ось тут саме ми щільно підходимо до того, щоб викрити залежність музики від економіки.

„Як вираз душевного стану, музика залежить також від економічної підстави суспільного життя, але не безпосередньо від техніки, від засобів виробництва, а переважно від *економічної організації* (курсив німецького автора) й від суспільної побудови, що спирається на цю організацію і вирощується з неї.“—(Келлес—Крауз, Neue Zeit, XX,2; цитую за Столпнером та Юшкевичем: „Искусство и литература в марксистском освещении ч. І. „Мир“, 1924. стор. 280).

Історія музики, не кажучи вже про загальну історію людности, дає багатющий матеріял, що ілюструє зв'язок музики з економікою.

Візьмемо перший, що прийшов на думку, історичний приклад музичної реформи, утвореної композитором Лукасом Осландером. За дорученням Лютера, Йоганн Вальтер, музикант курфюрства Саксонії Фридриха, склав „Книгу духовних пісень“, для виконання їх у реформованій церкві. Але через те, що в цей час панувала система контрапункта, то недосвідчена в мистецтві співів лютеранська громада, через труднощі ловити основну мелодію, яку вів тенор, не могла вторити їй. Ця обставина вскладнила виконання вимоги Лютера, щоб усі присутні на відправі виконували духовні пісні.

Тоді Лукас Осландер і утворив свою реформу, доручивши вести партію основної мелодії не тенорові, голос якого ма-

ло відрізнявся в загальній масі співаків, а дискантові. Навряд чи треба тут говорити про те велике значення новини Osландера, якого воно набуло в ті й подальші часи. Досить сказати, що такі музичні факти, як розвиток гармонії, поява співів „соло" на загальному тлі звукового супроводу музики оркестру, нарешті акордний стиль опери — все це з'явилося наслідком реформи Осландера—перенесення основної мелодії на сопрано (Див. Келлес Крауз, там же).

Що ж по суті каже нам цей приклад?

Насамперед тут ми маємо яскравий зразок „свідомого пристосування музичної форми до змісту; в даному разі до релігійного змісту, який в свою чергу є формою соціяльно-економічного руху". (Келлес—Крауз. Там-же).

Реформа Осландера здійснила бажання Лютера про загальні співи громадою літургійних пісень. Католицька церква це якраз суворо забороняла; таким чином, домагання Лютера були лише формою переведення початків демократизму церкви, цебто допущення парафіян до активної участи у відправі служби. „Лютер визволив людину від зовнішньої релігійности, бо він зробив релігійність внутрішньою для людини, він перетворив попів на мирян, бо мирян перетворив на попів", так знаменито характеризував Лютера Карл Маркс (там же).

Боротьба реформації проти папства „була прагненням широких мас (відціля її демократизм) Німеччини до емансипації (визволення) від гніту Римського папи. Цей же таки рух в свою чергу викликано внутрішнім розкладом папства і безсоромним визиском тодішньої Німеччини з боку Риму. Все це, як бачимо, явища соціяльно-економічного порядку. Коли ж піти далі і поставити собі питання, де було закладено коріння папського господарювання, гегемонії церкви за середніх віків, то знайти це коріння можна лише в економічній структурі (організації) середнєвічного суспільства. Зріст торгівлі, а разом з тим і купецтва, якому були важкі вузькі й консервативні для його клясових бажань рямці феодального устрою, обумовлював і наступну опозицію проти папства, як централізуючої основи, зайвої для нових соціяльних шарів тодішнього суспільства.

Таким чином для нас є безсумнівним те, що перехід від контрапункта до гармонії стався, як несвідомий наслідок руху реформації (Лютера).

Умовно це можна змалювати такою графікою



Можна взяти безліч інших прикладів, скажім ось, цехову музику середніх віків, соціяльне коріння музики Шопена (зниження суспільного настрою). творчість Шуберта (ранній романтизм. відхід від революції) і т. ін. Але досить взяти хоч би геніяльну творчість такого велетня, як Бетговен, і перед нами повстане в громах і хуртовинах зодягнута в титанічні (велетенські) звукові форми Велика Французька Революція.

Не треба тільки забувати одного: коли мистецтво є одним з найдальших факторів, що утворюються на загальному тлі соціяльно-економічної організації життя людського суспільства, то музика стоїть ще далі від безпосереднього діяння на неї економіки.

Ось чому, коли, кінець-кінцем, економічна підвалина без сумніву є основним безначальним фактором життя суспільства, зо всією його культурою, мистецтвом ідеологією, то цей зв'язок мистецтва, в даному разі, музики з економікою, треба вміти знаходити серед великої низки посередніх явищ, не упрощуючи (не вульгаризуючи) питання і не намагаючись з'ясувати „зміст і форму кожної дантовської терцини — змістом бухгальтерських книг флорентійських купців того часу".

Н. Кручинін.

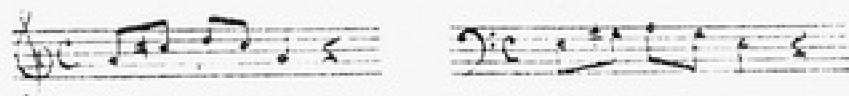
НЕОБХІДНІ ВІДОМОСТІ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ ДЛЯ КЕРІВНИКІВ ХОРОВОГО СПІВУ Й ДЕКЛАМАЦІЇ

ЗВУК

(Продовження [1]).

Тепер нам треба виявити в кожного окремого голоса межі фальцету. А що цей регістр—фальцет— (як це було зазначено раніше) дає не розмовне, а співоче звучання, то й обслідувати його треба шляхом проспівування тонів. Починати пробу треба з таких тонів: для сопрано— „сі“ І-ої—„до“ 2-ої октави для мецо—сопрана і контральта—„соль-дієз“-„ля“ І-ої октави, для тенора, як і для сопрано, але октавою нижче, для баритона—„соль“ малої октави й для баса-„мі“ малої октави.

Пробу провадити треба на спеціяльно для цього побудованих нескладних щодо своєї будови вправах. Не слід примушувати співати на голосівках (а, о, у, и, і, е,) бо вони самою природою звучання дуже складні й недосвідчений співець рідко співає їх правильно. Далеко краще дати проспівати ці вправи із закритим ротом спокійно, не напружуючи горлянки і „п'яно“, бо посилення звуку теж може зіпсувати подачу його. Ось вправи:



Для зразка дамо приклад обслідування сопрана й баса: починаючи з тонів, що є у вправі, поданій вище (мал. 1—для сопрана й на мал. 2—для баса), дати проспівати ці вправи, підвищуючи щоразу на півтон.

Піднявшися, таким чином на кілька півтонів, на одному з цих трьох тонів вправи, а саме, на півтоні вправи при рухові вгору, ми почуємо в співі спадання звучности. Звук тут набуває зовсім іншого тембру, нагадуючи звучання горішніх тонів скрипки. Коли б слух керівника не був достатньо розвинений, щоби помітити зміну в тебрі, він зможе почути оце ослаблення звуку, а іноді, в чітко виявлених випадках, і перелом звуку. Сам співець теж може ясно відчути й указати той півтон, на якому йому необхідно змінити характер роботи м'язів, необхідно співати ще тихше, щоби звук не переривався. Такими тонами здебільшого будуть:

Для сопрана: „фа-дієз“—„соль“ 2-ої октави;

Для мецо-сопрана: „мі“—„фа“ тої ж октави;

Для контральта: „ре-дієз“—„мі“ тої ж октави.

Для тенора: „фа“ — „фа - дієз“ І-ої октави.

Для баритона: „ре-дієз“—„ре“ І-ої октави й

Для баса „до“—„до-дієз“ І-ої октави.

Примушуючи співака співати вправу ще вище, ми вже не почуємо ніяких змін в звучанні й дійдемо до останніх крайніх горішніх тонів, що їх співець може брати.

Отже межі фальцету будуть такі:



Отже, крайні ноти—нижня нота грудного регістру й верхня нота фальцету—дадуть нам уявлення про повний природній обсяг голосу, а співвідношення горішнього тону грудного регістру й верхня нота фальцету—дадуть нам уявлення про повний природній обсяг голосу, а співвідношення горішнього тону грудного регістру й першого тону фальцетного виявить, чи є це чистий нормальний тип голосу, чи якесь відхилення.

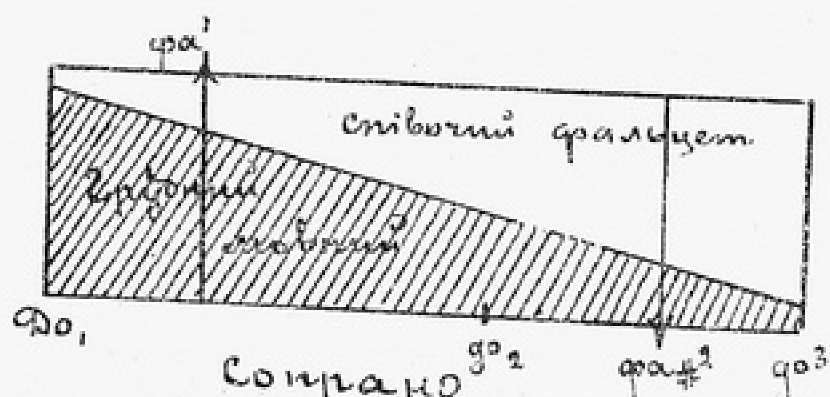
Тут природньо, повстає питання, а що-ж являє собою ряд проміжних тонів між горішнім грудним та нижнім фальцету. В науковій вокальній літературі цей обсяг голосу має цілу низку назв: іноді—„фальцет“ (і тоді вищі від нього тони звуться „головними“), іноді „мікст“ або „медіум“, а іноді й зовсім його не визнається

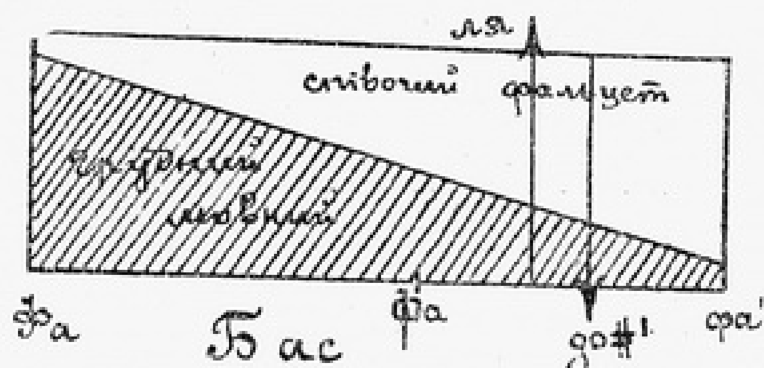
[1]) Початок у „Муз.-Мас.“ № 1-29 р.

(тоді вважається, що межі грудного й головного регістрів збігаються).

Але справа не в назві цієї групи тонів людського голосу, а в фізичній природі його, в тому, які м'язи управляють утворенням звуку на цих тонах. Треба сказати, що на цьому проміжному обсягові обидва типи скорочень голосників відбуваються одночасно, не вносячи ніяких змін в установку голосового апарату, а тому, для більшої ясности, і не слід цьому проміжному обсягові надавати поняття окремого регістру.

Співвідношення вказаних двох типів скорочення ми можемо схематично подати так:





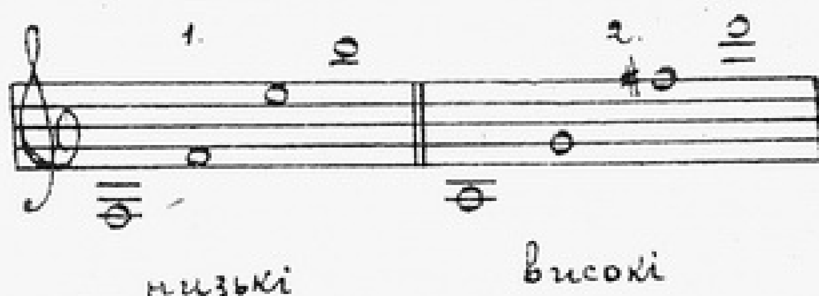
Ця схема дає ідеальне співвідношення: якого керівник досягає в процесі розробки голосу [2]).

2) Через надмірне навантаження голосових м'язів роботою в артистів драми (з високими голосами) на нижніх тонах, випадає цілком звучність всієї середини, захоплюючи горішні грудні й нижні тони фальцету. Приблизна картина буває така (жіночий голос арт. Х. Д. Т.):



При нормальному співвідношенні в обсязі всього голосу є тони, в створенні яких беруть участь обидва типи скорочень голосників рівномірно—це тони найбільше спокійні, повнозвучні, для слуху найкрасивіші, а для співця найвигідніші. Це ті тони, які ми вказали як вихідні для обслідування фальцету. Надалі ми називатимемо їх „примарними співочими"—у відзнаку від „примарних розмовних", які звичайно лежать ближче до середини грудного регістру. [3]

Обслідування голосу дає нам кінець-кінцем таку пересічну картину:





Тенорові нотується октавою вище

Отже, виявивши голос, його межі, характер та загальний стан його, а саме—здоровий він, чи розхитаний, встановивши хоч-би приблизно примарний тон (мовний і співочий), ми можемо перейти до дальшої теми нашої бесіди-про методи розробки голосу. Але перед цим треба відзначити, що методи розробки мовного та співочого голосу повинні йти пліч-о-пліч, бо все, що сприяє розвиткові звучної мови допоможе і в співі,—зміцнить грудний регістр і нижні ноти середніх тонів і крім того дасть добру вимову й фразування. Правильні співочі вправи

3) Питання про примарний тон—це питання надзвичайної ваги в справі мовної й вокальної культури, але воно надто спеціяльне для даної статті, а тому ми його пропустимо.

зміцнять верхні ноти і, додавши до розмовного звучання фальцет, зміцнять ті ноти, на яких здебільшого „зриваються" артисти драми.

З вищенаведеної аналізи випливає основна практична вимога при роботі над хоровою декламацією: не зводити в процесі роботи жіночі та чоловічі голоси безсистемно, бо нормальне мовне звучання для жіночих голосів („до-дієз" І-ої октави) буде для тенора, а тим більше для низьких голосів—крайніми верхами, а коли вони його візьмуть октавою нижче, то це буде для тенора один з крайніх нижніх звуків. І навпаки, нормальне середнє звучання чоловічих голосів (на „соль" малої октави) для жінок буде крайнім ніжнім, а при підвищенні на октаву—надто високим.

Л. Некрасова

(Далі буде).

АНАЛІЗА ПОБУДОВИ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ.—ДОДАТКІВ ДО „МУЗ.-МАС." № 1[1])

1. Танок з „Кримської сюїти" М. Зельцера. Коли перші вісім тактів танку умовно визначити літерою „А", дальші вісім тактів—літерою „В", а інший виклад (варіяції) визначити римськими цифрами, то побудову всього танку визначиться умовно так:

$$\frac{A+B}{+\ \ -}\quad \frac{A+B_I}{+\ \ -}\quad \frac{A_I+B_{II}}{+\ \ -}\quad \frac{A+B+Coda}{+\ \ -\ \ ++}$$

Це значить, що музичний матеріял розподілено за принципом періодичного повторення однакових частин (А + В), але внесення змін (варіянтів) в 2-й і 3-й групах по суті перетворює періодичний виклад у симетричний (перша пара цілком подібна до останньої) і тим оживлює твір.

„А" у ладовому відношенні складається з періодичного повторення тоніки з домінантою на витриманому, на ноті „соль", басові, і є не період, а складне речення. „A_I" відрізняється від „А" лише тим, що мелодію перенесено до баса й альта. Група „В" (8—16 т.), являє собою подвійне нестале речення; ладову схему першого й другого див. на малюнках.



„B_I" відріжняється від „В" тим, що мелодію перенесено до альта; у „B_{II}" мелодію перенесено до 2 ої скрипки.

Coda являє собою синтезу (поєднання) елементів усього твору: мелодичний матеріял взято з „А", характер гармонії (хроматичні послідовності у баса, альта і 2-ої скрипки) з „В". Її ладове значення—підкреслити, зміцнити тоніку твору.

Танок з „Кримської Сюїти" написано для смичкового квартету, і належить він до т. зв. інструментальної музики.

2. „Під вибухи часті" П. Батюка побудовано в куплетовій формі (заспів з хором), в основі якої лежить період з чотирьох речень.

Ладова схема цього періоду така: 1 речення (1-й—2-й такти) = тоніка(а)—домінанта (е); 2-е речення = домінанта (е)—субдомінанта (III ступінь)[2]). 3-є речення = тоніка (а)—субдомінанта (d); 4 речення = субдомінанта (g, c)—тоніка. Отже, ладова формула твору буде: ¹(+ −) ²(− −) ³(+ −) ⁴(− +).

3. „Ходе брат мій до заводу" К. Богуславського. Перша частина „А" (1-й—20-й такти) після вступних двох тактів являє собою правильний сталий період з двох речень (1-е—такти 2-10, 2-е=такти 11-18). Останнє речення періоду (19-й і 20-й такти) має два кінцеві такти на тоніці (симетрично до початкових двох).

[1]) Метою цих аналіз. що їх подаватимемо не раз, є полекшити керівникам та гуртківцям розбиратися в доданих до журналу муз. творах, а разом з тим дати ніби-то практичні вправи до статтів П. Козицького („Форми побудови музичних творів") та Л. Кулаковського („Короткі нариси з теорії ладового ритму"), подані в „М.—М." за 1928 рік.

Редакція.

[2]) Акорд третього ступеня мінору вважаємо за субдомінанту тому, що поряд з двома тонічними звуками (с і е) до складу входить субдомінантовий звук (g) = нижній несталий звук подвійної системи g—d (див. „Короткі нариси з теорії ладового ритму" Л. Кулаковського в „Муз.-Мас." № 5 за 1928 р.).

Середня частина „В“ пісні (такти 21—32) являє собою три речення, що з них останнє модулює в домінанту до головного тону.

При виконанні всіх куплетів твір матиме таку побудову: А — В — А — В — А, себто побудову симетричну, яку в даному разі можна розглядати, як поширену триколінну побудову (див. „Форми побудови муз. творів“ „Муз.-Мас“ № 5 за 1928 р.). У першій частині автор вжив так званого basso ostinato (басо остінато), себто витриманого протягом усієї частини малюнок викладу баса на тоніці (d).

К.



МУЗИКА Й ЧЕРВОНА АРМІЯ

КОНЦЕРТОВИЙ ВИСТУП ШКОЛИ ДНІПРОВСЬКОГО СТРІЛЕЦЬКОГО ПОЛКУ НА ОКРУГОВОМУ З'ЇЗДІ РАД ШЕВЧЕНКІВЩИНИ

На 1 квітня Шевченківський ОВК запросив нашу школу для постановки спектакля й концерту на окружному з'їзді рад Шевченківщини.

Ми прибули у повному складі залізницею, у м. Черкаси, і на станції нас зустріли представники ОВК, ВУТОРМ'у, Педтехнікуму. Нашу зустріч було зазнято на кіноленту.

По дорозі в місто, біля технікуму, нас зустріли усім складом навчателі та студенти педтехнікуму. Невеликий мітинг, привітання—відповіді, потім червоноармійське „Ура“ майбутнім червоним учителям. На цьому мітинг закінчився.

Далі склад школи, на прохання студентів, зайшов до приміщення студентів для ознайомлення з їхнім побутом, життям та учобою. Там же було проведено репетицію співів, приготованих для виступу на з'їзді.

Увечері в Шевченківському театрі після урочистої частини з'їзду (відкриття та привітання) школа в повному складі, під. кер. А. Лебединця й за участю Неговорової О. А., виконала ряд революційних червоноармійських пісень. Після нас виступала Смілянська комсомольська капела для якої наша школа була нежданним співучасником.

Виступ школи справив гарне враження на делегатів з'їзду. Це виявилося в гарних відгуках делагатів з'їзду та гучних оплесках. Цим успіхом школа виключно зобов'язана праці диригента А. Лебединця, за що комполітсклад та червоноармійці виносять йому щиру подяку.

Слід відзначити наших кращих співаків: старшину школи Гордієнка, ком. Іщенка, Пашківського, Кондакова, Бондаренка та курсантів—Землянського, Бондаренка та Новосельова.

Школа дуже вдячна укр. композиторам: Козицькому, Верьовці, Богуславському, Верiківському та Ревуцькому, творами яких користується й має так любимі курсантами, співзгучні їхнім настроям дійсно масові революйційні пісні.

Начальник школи Н-ського стр.
Дніпровського полку **Омельчук**



Музичний гурток в 69-му стрілецькому полку

З музичного життя

ГЕНДЕЛЬ ТА ГАЙДН

(1685—1759) (1732—1809)

Клясові відносини 18 століття в Західній Европі позначається посиленням буржуазної кляси при зовнішньому пануванні дворянства, що поволі занепадає, але ще тримає в своїх руках державний апарат.

Дворянство, яке вже переродилося в паразитичну феодально-поміщицьку клясу, гальмувало розвиток економіки та розвиток ідеології молодої й сильної буржуазії. Разом з тим дворянство, що далі більше втрачало свої власні форми ідеологічних надбудов: пануючою філософією, пануючим мистецтвом та наукою 18 ст. були філософія, наука й мистецтво буржуазні.

Зокрема, майже ввесь дійсно величезний розвиток музичної культури у 18 ст. (Німеччина, Італія, Австрія, Франція), був створений саме буржуазною інтелігенцією. Дворянська ж музика (так званий „стиль рококо") хоча й впливала зовнішне на поступове перетворення (еволюцію) буржуазної музики, в основному видимо вироджувалась і остаточно зникла наприкінці 18 ст.

Буржуазія та буржуазна інтелігенція в 17—18 стол. утворили нові форми музики (увертюри, симфонії, сонати), дали нові інструменти (як-от фортепіяно), розвинули своєрідні оркестрові засоби, породили й довели до виключної досконалости оперу й дуже вплинули на подальший розвиток музичної мови.

Гендель та Гайдн поруч із Й. С. Бахом та Ф. Ем. Бахом, Скарлатті, Моцартом та іншими— були великими діячами цього величезного музичного руху 18 ст., що захопив майже всі країни Зах. Европи і що його клясова природа тепер для всіх ясна.

Георг-Фрідріх Гендель—славетний німецький композитор першої половини 18 ст., народився 1685 року. Батько його — цирульник („хірург")—хотів, щоб син його дістав юридичну освіту, і лише через велику впертість молодий Гендель зумів здійснити своє бажання зробитися музикою.

Ще за молодих літ він переїхав до Гамбургу, що був тоді великим торговельним центром і найвизначнішим у музичному відношенні містом Німеччини. У цьому місті вже на початку 18 ст. розвинулись торговельно-капіталістичні відносини; це було „вільне" (від феодально-дворянського ладу життя) місто, де звичайно бувало дуже багато чужоземців, де життя йшло жвавіше й веселіше. Такі умови здебільшого сприяють інтенсивному художньому життю. Зокрема в Гамбурзі високо стояв інтерес до театру. Тут був відомий оперний театр, перше й найважливіше німецьке підприємство цього роду. Отже Гендель взявся за компанування опер (на німецькій мові,з італійськими інтермедіями). Але в Гамбурзі він прожив небагато—лише до 1707 року, після чого помандрував до Італії, де одвідав Флоренцію, Рим, Венецію й Неаполь, написавши та поставивши там низку своїх опер, кантат та ораторій. Усього пробув він в Італії біля трьох років: і 25-ти років повернувся до себе на батьківщину вже відомим композитором.

Не затримуючись надовго в Німеччині, він переїхав до Лондону, де мав надзвичайний успіх, як композитор опер та ораторій. Звязавшися міцно з новим величезним оперним підприємством Лондону—„Королівською академією музики",—Гендель пише для нього по дві-три опери на рік, бере долю в прибутках цього підприємства й робиться заможною людиною.

Але через підступи ворогів Гендель знову зубожів і через це знегіддя та нервове перевтомлення, серйозно захворів і покинув оперу.

Через деякий час після одужання Гендель остаточно переходить до творення духовної музики. Він пише багато ораторій, які при щорічному виконанні мають надзвичайний успіх, і знову багатіє.

Згодом Гендель сліпне й помирає 1759 року 14 квітня, 74 років од роду.

Не випадково Гендель полем своєї діяльности обрав Англію. Англія була першою країною в Европі, де ще в 17 ст. переміг буржуазний лад.

У Лондоні ще в більшій мірі, ніж у Гамбурзі, були умови, що сприяли розвиткові великих і могутніх музичних форм, які потребували для свого виконання величезних коштів (опери, ораторії). Виконання цих творів окупалося за рахунок обслуговування масового слухача, ц. т. завдяки формі капіталізації музично-видовищних підприємств, що існувала тоді, існує й по цей час.

Опера, ораторія, як галузі музичного мистецтва, чітко відріжнялися від дрібно-буржуазної музики німецьких провінціяльних містечок, музики з обмеженим числом слухачів, домашньої й церковної, найважливішим представником якої був другий славнозвісний композитор того часу Йоган-Себастіян Бах. Оскільки він не був пишний та бучний у своїх звукових засобах, був інтимний у своїх настроях та пережи-

ваннях та глибоко емоціональний [1]), остільки Гендель, що у своїй музиці був представником смаків та ідеалів торговельно-капіталістичної кляси, був пишний та величній і розраховував свої твори на великий маштаб. Основні риси його музики—це монументальність, що сполучується з величнім спокоєм і багатством зовнішніх форм та ефектів. Своєю музикою Гендель цілком задовольняв потреби молодої кляси в мистецтві блискучому, бучному, що легко впливає на маси й легко сприймається ними.

Загальне число творів Генделя — чимале. Він скомпонував 51 оперу (німецькою, англійською та італійською мовами), 23 великі ораторії, велику кількість творів для церкви й для концертів, в тому числі: концерти, фуги, сюїти, сонати, кантати й т. ін.

Зовсім не таким що до характеру своєї творчости був другий відомий композитор 18 ст. точніше другої його половини — австрієць Франц-Йосиф Гайдн.

Син бідного ремісника та графської куховарки, він (народився 1-го квітня 1732 року в невеличкому австрійському містечкові) ще хлопчиком попав у Відень до шкільного хору,-з якого його вигнали, коли він утратив голос. Довго жив молодий Гайдн у великих злиднях, даючи лекції з музики та пишучи музику на замовлення. Більш-менш матеріяльно забезпечене його життя почалося з того часу, коли відомий магнат, граф Естергазі найняв його до себе, давши звання „музичного льокая". Гайдн оселився в маленькому містечкові Айзенштадті, де й прожив кілька десятків років надзвичайно одноманітно, щоденно, по кілька годин складаючи музику для потреб графського двору й виконуючи її на чолі графської капели, щоб дати насолоду своєму господареві.

Дві мандрівки до Англії, вже в літньому вікові, внесли дещо різноманітности в це надзвичайно бідне зовнішніми подіями життя. Завдяки успіхові, що Гайдн мав в Англії, йому пощастило на 62 році свого життя покинути свою злиденну посаду в графа Естергазі й переселитися до Відня, де він і прожив решту свого життя. Він ужахнувся Великої Французької Революції та Наполеоновських війн, бо був відданий старому ладові й зовсім не розумів соціяльно-політичного перевороту, що відбувався в нього на очах.

Помер він 31 травня 1809 року, 77 років. Кількість творів, написаних ним майже неймовірна, а саме: 24 опери, 4 великі ораторії, безліч духовних творів, хорів та кантат 118 симфоній, 83 квартети, 44 сонати, понад 200 різних інструментальних п'єс, з 400 пісень та інш. творів.

Головне значення Гайдна—в його інструментальній музиці, в його симфоніях та камерній музиці. Він широко використовував у своїх творах народні німецькі пісні, що викладав їх з надзвичайною веселістю легкістю й незмінним почуттям гумору. Життєрадісність б'є джерелом у творах Гайдна. Драматизм, глибокий сум, трагічність—все це було чуже його вдачі. Навіть журба його—спокійна, проста, поетична й не захоплює глибоко слухача. Либонь найвизначнішою властивістю музики Гайдна є її властивість зацікавлювати слухача. Завжди ця музика цікаво розгортається, жвава, дотепна, ніколи почуття нудоти не торкнеться слухача. Виключне почуття форми, багато де в чому зразкової, ще збільшує успіх Гайднівських творів.

Всі ці властивості його музики були наслідком соціяльної ролі мистецтва Гайдна, — вона бо мала своїм завданням давати легку музичну їжу сприйняттю великого магната, була цілком пристосована для придворних цілей та смаків. В зв'язку з своїм спокійним та безтурботним життям у Естергазі, Гайдн був великим прихильником старого ладу, однак, не вважаючи на такі свої погляди, був представником далеко не самого дворянського мистецтва. Вірніше навпаки: здоровий мельодізм його музики, різноманітність її змісту, багата розробка—все це ріднило його з передовими течіями музичної думки 18 ст., роблячи його одною з найважливіших ланок буржуазної лінії розвитку музики, що кінець-кінцем привела до симфоній геніяльного музики-революціонера Бетговена. Гайдн собою дав блискучий приклад того, як музичне мишлення великого композитора може перостати, цілком незалежно від його смаків та бажань, ті безпосередні завдання, що їм він свідомо служить. Клясова суть його музики стояла в гострому протиріччі з її соціяльною ролею: обслуговуючи вузьке коло придворного панства, що оточувало Естергазі, він, не зважаючи на це, став відомий цілій Европі своїми симфоніями, особливо вславившись в Англії—клясичній країні буржуазії.

Не зважаючи на велику різницю межи Генделем та Гайдном—(різниця в їхньому житті, творчості, музичних формах, нарешті в сфері діяння) їх обох ріднить і поєднує міцне річище буржуазної культури, що перемогла в 18 ст. культуру дворянську, феодальну і призвела до широкого розвитку симфонізму в музиці.

Евген Котів

МУЗИКА НА ВОЛИНІ

Тернами першого року праці

У липні 1927 року в Житомирі, заходами лектора тонічного мистецтва Волинського ІНО, т. Парфілова—члена Муз. Т-ва ім. Леонтовича (нині ВУТОРМ'у) почали організувати філію цього товариства. Офіційно відкрили її 16/Х. А вже 22/Х хор філії (кол. Ділового клюбу) виступив на святі жінделегаток.

Протягом першого року свого існування філія працювала, не маючи коштів, не маючи свого приміщення (при Буд. Освіти), без музичних інструментів, без бібліотеки. Не зважаючи на ці труднощі, філія перевела по різних клюбах 4 концерти з доповідями для робітників, червоноармійців і студентства.

[1]) Емоція—почуття.

Перший великий концерт був присвячений 10-тиріччю Жовтневої Революції. На цьому концерті виступало кілька хорів, що працювали під керівництвом філії. По тому влаштували вечір українського романсу, вечір пам'яти М. Лисенка та авторський концерт члена філії—композитора Віктора Косенка.

Крім цього, філія провела ще 3 лекції на музичні теми з музичними ілюстраціями: про Муз. Т-во ім. Леонтовича (Я. Парфілов), про значення музики в дошкільному вихованні (т. Слошинська) та про гармонійний матеріял теперішньої музики (композитор Михайло Скорульський).

Міські вчителі й музики, а також учителі й музики з периферії зверталися до філії по поради в музичних справах, і філія, а через неї й ВУТОРМ у цілому набули чималої популярности.

Перевибори—восени 1928 р.—влили в правління філії свіжі сили, і робота пожвавішала. Нове правління налагодило звязок з місцевими керівничими партійними, професійними, радянськими й громадськими установами й організаціями, запросивши до участи в роботі правління їхніх представників. Це дало певні наслідки, особливо в галузі популяризації серед широких трудящих мас роботи ВУТОРМ'у.

Представник місцевої преси почав висвітлювати роботу ВУТОРМ'у в місцевій газеті „Робітник" та в окружній селянській газеті „Радянська Волинь", а також у „Літературному додаткові" до них. А це теж багато важить для популяризації роботи філії.

У жовтні філія відсвяткувала свою першу річницю, влаштувавши у Буд. Освіти силами членів ВУТОРМ'у та хору Будосу концерта з доповіддю, де підсумувала досягнення радянської музичної культури за останніх часів, а також роботу філії.

Більше захопленням своїх керівників, ніж твердою базою сприятливих реальних умовин, трималася часом філія. Правда, Міська Рада обіцяла по змозі підтримати філію коштами, бо брак їх найбільше гальмував роботу, але... Про це ми скажемо далі.

Бадьорим крешендо у другий рік

Тепер у філії є 22 члени, що їх затвердило Ц. П. ВУТОРМ'у. Серед них—композитори: В. Косенко, М. Скорульський (Житомир), Б. Шишкин (Коростишів), лектор тонічного мистецтва Я. Парфілов, одні з старіших диригентів: П. Ляшевич (автор пісень) і Хилитинський, диригент клюбного, а також військового хору Є. Томашівський, та інші дириґенти клюбних і шкільних хорів, завідувач Житомирської музпрофшколи Мареш, викладачі цієї школи та загалом музпедагоги округи, а також окремі музики: Коломійців, Левицька, Скороход, Скорульська та інші.

Робота секцій

Секцій при філії чотири: виконавська, композиторська, педагогічна та етнографічна. Працюють вони ще досить мляво. Всю практичну роботу виконує, зрештою, саме правління. Особливо ж „дістається" його голові, невтомному діячеві т. Парфілову.

Виконавська секція влаштувала 9-го грудня в залі ІНО вечір, присвячений 100-річчю з дня смерти Шуберта (заходами філії в „Літ. Додаткові" дано нотатку про Шуберта). Доповідь склав на вечорі т. Парфілов. У вокальному відділі виступали; співачка Л. Скорульська, композитор М. Скорульський і скрипаль В. Скороход; в інструментальному відділі—віолончеліст В. Коломійцев, піяністка Н. Левицька і скрипаль В. Скороход. Вечір пройшов цілком витримано, виконали програм рівно, бездоганно. Помітно було, що готувались до виступу старанно.

Незабаром виконавська секція має влаштувати музичний вечір пам'яти П. Чайковського з приводу 35-тої роковини з дня його смерти, а також провести ряд лекцій про творчість сучасних укр. композиторів: Верикісвського, Косицького, Ревуцького та інших з виконанням їхніх творів.

Мають провести й авторський концерт з творів композитора М. Скорульського, що керує роботою секції.

Педагогічна секція (керує—Я. Парфілов) складає програми для трудшкіл у справах музичного виховання, пише до педагогічних журналів статті, а також влаштовує лекції у цих справах.

Лекція про значення музики в дошкільному вихованні, що її прочитала т. Слошинська, пройшла дуже жваво (з музичними ілюстраціями).

Етнографічна секція (керує член Волин. наукового т-ва краєзнавства т. Вікторівський) збирає матеріяли про народню музичну творчість. Член цієї секції т. Середович, написав статтю „Музика птахів", що її правління філії ухвалило до друку.

Найтяжче становище композиторської секції або майстерні. (Керує композитор М. Скорульський). Перешкоди, що стоять на шляху розгортання роботи секції виявляються ось у чому; композитори наші—Косенко, Скорульський, Шишкин—написали багато творів для хору, оркестру, фортеп'яна, ансамблів, сольоспівів і т. ін. Тимчасом тільки з творів Косенка дещо видрукувано (на Україні й у РСФСР), а твори Скорульського та Шишкина і досі не можуть діждатися у видавництвах черги, щоб їх видрукували, дарма що Вищий Муз. Комітет вже й забув, мабуть, коли їх дозволив до друку.

Отже, доводиться популяризувати творчість у концертах. За порівнюючи короткий час т. Косенко з співачкою Оксаною Колодуб об'їхав з концертами копальні Донбасу, виступав у Харкові й Дніпропетровському, у Москві підчас „тижня єднання укр. і рос. пролетарських культур"). Твори його виконував наш український музика Рудницький у Берліні. Тепер за угодою з „Укрфілом" т. Косенко має дати концерти в Києві, а тоді (теж з О. Колодуб) їде популяризувати українську музику за кордоном—у Львові, Празі та інш.

Справа з виконанням творів інших наших композиторів теж покращала. Торік у травні в Харкові фортеп'яновий квінтет (студентів Муздрамінституту) за участю співачки Чубук-Олексієнко вперше виконали фортеп'янове тріо й романси М. Скорульського. У грудні ці ж

виконавці вдруге виконали у Харкові твори Скорульського (квінтет на укр. теми), а також Косенка. Ще влітку 1927 року симфонію Скорульського виконувано в Слов'янському, а нині також виконали її в Харкові в концерті „Укрфілу". А вокальні твори композитора Шишкина має виконувати камерна співачка Чубук-Олексієнко.

Святкування „Дня Музики"

Готуючись до святкування „Дня музики", правління заздалегідь звязалося з Окрнаросвітою та ін. установами, щоб провести „День Музики" по всіх роб. клюбах і школах Волині, зокрема відзначивши його олімпіядою шкільних хорів та олімпіядою клюбних і студентських хорів та оркестрів.

До „Дня Музики" філія провела кампанію. щоб усі клюбні та шкільні хори, а також усі оркестри вивчили „Інтернаціонал" у єдиній (ПУР-івській) редакції.

Відбулася перша олімпіяда шкільних хорів

14-го січня в Житомирі, в міському держтеатрі, відбулася перша олімпіяда хорів міських семилітніх трудшкіл. Відкрив її вступним словом інспектор соцвиху окрнаросвіти т. Козаревич. Взяли участь в олімпіяді хори 13-ти міських українських, руських, еврейських і польських семилітніх трудшкіл — щось 750 школярів.

Кожен шкільний хор виконав своєю рідною мовою по 2 зразки з народніх і революційних пісень. А об'єднаний хор усіх 13-ти шкіл виконав під орудою Я. Парфілова пісні: „Прапор Червоний", „Козака несуть". „Трудшкола хай живе", „Інтернаціонал".

По закінченні олімпіяди жюрі (спеціяльна комісія) оголосила свою постанову про наслідки змагання. Перше місце—своєю дисциплінованістю, гарним добором пісень і художністю виконання зайняв на олімпіяді хор 15-ої укр. семилітньої трудшколи—під орудою т. Томашівського, друге місце — хор 7-ої руської школи—під орудою т. Ляшевича і третє місце—хор 28-ої еврейської школи — під орудою т. Друзя.

Численна авдиторія, де були представники установ та організацій, робітники трудшкіл, та батьки школярів, вітала постанову жюрі гучними оплесками. Бо й справді, хор 15 ої школи художньо виконав пісні „Світе ясний" і „Вперед". Хор 7-ої школи—теж виразно виконав пісні „Вперед" (Черномордікова) і „Здравствуй, гостья зима", а хор 28-ої школи виконавши пісні „Брейтелех" і „Залізниця" виявив, крім дисциплінованости, вміле оброблення голосових даних дітей солістів.

Об'єднаний виступ усіх хорів під орудою т. Парфілова був, звісно, поза оцінкою жюрі, Все-таки треба відзначити, що всі свої номери об'єднаний хор виконав бездоганно, викликавши в слухачів хвилі бурхливих оплесків.

Олімпіядою шкільних хорів підсумовано досягнення міських семилітніх трудшкіл у хоровій справі. Хорам-переможцям Окрнаросвіта видала відповідні грамоти.

На думку правління філії, олімпіяда шкільних хорів показала, що влаштовування таких олімпіяд у місті й окрузі цілком доцільне й своєчасне. Як на перший раз, виступи всіх 13-ти хорів були задовільні. Щодо репертуару, то деяким школам (еврейським) варт більш уваги звернути на художню музичну творчість, а не залишатись на дилетанській (аматорській) музиці, деяким школам (руським) не варт виконувати старих пісень, чужих, незрозумілих школярам або пісень сумнівної музичної якости.

Повідомляючи про це Окрнаросвіту, правління філії водночас просило її й надалі влаштовувати олімпіяди шкільних хорів—районні та окружні, а також організувати окружні диригентські курси, щоб піднести кваліфікацію вчителів співу трудових шкіл. Є відомості, що Окрнаросвіта радо пристає на прохання філії, і влітку, цілком можливо, диригентські курси будуть.

Олімпіяда клубних і студентського хорів та олімпіяда клюбних оркестрів має відбутися.

Волинська музпрофшкола з святкуванням „Дня музики" не поспішає щось, дарма, що вона повинна б у цій справі всім тон дати.

Сергій Хруленко.

(Кінець у № 5).

КОНЦЕРТОВА ПОДОРОЖ КАПЕЛИ „ДУМКА" ЗАКОРДОН

На запрошення концертового бюра „Сербазон" у Франції, Державна капела „Думка" 7-го січня ц/р. вирушила в концертову подорож по Европі.

Маршрут передбачався такий: Франція, Еспанія, Італія та Швайцарія. Але обставини склалися так, що не вважаючи на анонсування концертів капели по деяких країнах, подорож довелося обмежити лише одною Францією [1])

Не зважаючи на це, капела справила колосальне враження на громадянство Франції, яке вперше після війни й нашої революції мало змогу познайомитися з досягненнями музичної культури у нас, на Україні, зокрема в галузі співу.

Для закордону Вищий Музичний Комітет при НКО встановив 4 самостійних концертових програми.

Два з них мали в собі українські примітиви та їх гармонізації, один був з ухилом етнографічним і один – з орієнтацією на симфонічні концерти. Тут були хори Бетговена, Гайдна, Рахманінова, Мусоргського тощо.

Перший концерт „Думки" передбачався в Парижу, але капела затрималася в прикор-

[1]) Напр. революційні події в Еспанії позбавили можливости капели в'їхати до країни.

донному містечку Себеж, де на прохання місцевих робітників і службовців, 8 січня, думчани дали свій перший концерт поза межами Радянської України. Звичайно, на мешканців цього містечка співи „Думки" справили незабутнє враження.

Перший концерт у Франції відбувся 12 січня в м. Парижу.

„Думка" [1]) співала в симфонічному концерті з найбільшій та найліпшій залі [2]) за супроводом великого оркестру на 90 чоловіка. Цим концертом диригували видатний швайцарський диригент Ансерме та відомий руський композитор і диригент Глазунов що в цей час перебував у Франції.

Надзвичайна з'організованість капели виключна чутливість до замислу диригентів, необмежена шкаля нюансів зачарували слухачів і дали повне задоволення диригентам.

Цей концерт пройшов з величезним успіхом.

Диригент Ансерме ось що каже про цей концерт:... „Думка"—виконала композиції Брамса та Гайдна надзвичайно. І я, особисто, бажав би, щоб Ваш хор ще збільшив свій класичний репертуар, бо ми у Франції не маємо хору, здібного інтерпретувати великі речі Баха і Гайдна".

Звичайно, після цього концерту обидва диригенти, і Ансерме, і Глазунов вітали організатора, ідейного і художнього керівника капели Нестора Городовенка [3]), за його виключне вміння та роботу. Найбільший успіх мала „Думка" в другім концерті, що відбувся 15 січня теж у Парижі. Програм цього концерту складався здебільша з української пісні—примітиву та обробок їх нашими композиторами. цьому концерті „Думці" довелося повторити на „біс" половину свого програму. Найбільше сподобались такі пісні: „Дударик", „Щедрик". — Леонтовича, „Колискова" - Вериківського, „Коляда"—Козицького, кілька пісень грузинського композитора Паліяшвілі та французька „Ніколет"—Равеля. Авдиторія складалася найбільше з французів, хоча було чимало українців і росіян, що деякі з сво о боку замовляли, один „Заповіта"—інші—„Ще не вмерла". Не всі замовлення, звичайно, було задоволено.

Відомий український диригент Кошиць, який має намір повернутися на Україну, ось що сказав капелі: „Склад хору вражає своїм багатством і пишністю, загальний звук хору імпонує, є гучний, ситий і яскравий. Дисципліна хору абсолютно периферійна. Рухливість—прекрасна... Над усім почувається тверда рука диригента, яка знає чого хоче, і свідомо працює в межах своєї художньої натури". Про українську пісню наших композиторів Кошиць каже: що: „в усій моїй художній роботі за кордоном зустрічала (українська пісня. Д.) завжди не тільки здивовання, захоплення, а буквально якийсь пієтизм, найвибагливіших і найсуворіших критиків усього світу".

Після цих двох концертів уся паризька преса визнала величезне музично-культурне досягнення Радянської України—„Думку" і поставили її нарівні з першими і найкращими хорами світу.

Дальші онцерти „Думки" відбулись в Ліоні, де концерт пройшов з величезним успіхом, у старовинному історичному місті багатому на різні учбові заклади—Монпел'є (18 січня). До речі в цьому місті за кілька день до концертів „Думки" гастролювала „капеля Донських козаків", що справила не досить приємне враження на слухачів Цілком можливо, що такі „капели" складалися з „без робітних" покидьків білої та жовто-блакитної еміграції. Успіх „Думки" 18 січня був остільки значний, що довелося наступного ж дня влаштувати другий публічний концерт.

21-го січня відбувся концерт в Бордо, де „Думку" вітали музики й професори.—„Думка носить ім'я світової капели—казали вон —і то цілком заслужено. Ми ба ато чули найрізноманітніших світових капел, але такого звучання, такої тонкости передачі, такого багатства фарб, виключного нюансування і різнобарвности, такої органiзованости i дисципліни, як і иключної майстерности диригування—ми не чули і не бачили в жодній світовій капелі".

Далі йшли концерти в Біярриці, в Ангулемі і т. інш.

Після двохмісячної подорожі капеля в березні повернулася до свого постійного штабу— Київа, де незабаром справлятиме 10 річний ювілей свого існування, на якому треба буде привітати перших носіїв і пропагандистів української радянської культури в Европі.

Цю 25 у концертову подорож „Думки" треба відзначити як історичну дату виходу української музики за межі своєї країни на ринок світового вжитку.

Валер'ян Довженко.

[1]) Склад капели 60 чоловіка.

[2]) Заля Плейля на 3000 місць.

[3]) Диригентові Нестору Городовенку ще раніш надано ім'я Заслуженого артиста УСРР.

ПОДОРОЖ З УКРАЇНСЬКОЮ КАМЕРНОЮ МУЗИКОЮ ДО МОСКВИ

Український смичковий квартет ім. Леонтовича в складі: С. Бружаницького (1 скрипка), М. Левіна (2 скрипка), О. Шора (альт), И. Гельфандбейна (віолончеля) виступав у Москві в березні ц. р. з найкращими творами сучасної української камерної музики. Перший квартет концерту відбувся в залі Моцарта Концерт пройшов з великим успіхом. Від імени Держ. Академії Художн. Наук квартет привітав М. М. Чірков. Вступне слово до концерту сказав проф. Я. Полфіоров. 25 березня квартет виступив в концерті в Реалістичному Театрі, де квартету склав специяльне привітання від імени Московської художньої суспільности—заслуж. артист Полевой-Мансфельд. 24 березня квартет дав концертний відділ з творів української музики в Комун. Університеті ім. Свердлова. 25/III квартет взяв участь у концерті пам'яти Шевченка (в помешканні театру ім. Меєрхольда); цей виступ квартету також мав великий успіх і викликав овації авдиторії, що складалася з членів

української колонії. На цьому концерті були присутні члени Уряду СРСР, БСРР та АМСРР.

Квартет дав ще концерт з творів українських композиторів на Радіостанції ім. Комінтерна. Декілька концертів квартет перевів по робітничих клюбах Москви. Виступи квартету ім. Леонтовича викликали виключне зацікавлення до української музики.

Ось яку оцінку квартетові дав відомий український композитор П. Сениця, що постійно мешкає в Москві і був присутнім на виступах квартету:

„Стильного програму українського концерту в Москві якось не доводиться бачити: українські артисти не можуть і кроку ступити без підпори—чужоземної музики, і це робить негарне враження. З цього боку концерт у залі ім. Моцарта 24 березня 1929 року українського Державного Квартету ім. Леонтовича зробив прекрасне враження. Яко художня одиниця квартет теж задовольняє: добре згуртований, вишколений, має не абияку техніку, вміє зрозуміти й викласти загальний зміст і настрій твору, помітна велика робота і серйозне відношення квартету до його завдань, яко виконавця української музики.

Докладним вступним словом до творів проф. Я. Полфіоров складав сприяючі умови для художнього поспіху квартету й загального враження од концерту.

За свою музично-художню роботу Квартет вповні заслуговує пошани й щирого привітання".

Л.



Струнний квартет ім. Леонтовича з композитором П. Сенице.ю

Сидять (зліва направо): проф. Я. Полфіоров, П. Сениця й уповноважений квартету М. Гольдштейн. Стоять: С. Бружаницький, М. Левин, О. Шор, Й. Гельфандбейн.

КЛОПОТАННЯ ПРО ВИДАННЯ ЗБІРНИКА ЧЕРВОНОАРМІЙСЬКИХ ПІСЕНЬ ТА МАРШІВ

Політвідділ 99 стріл. дивізії звернувся до Народнього Комісаріяту Освіти з клопотанням про видання в найближчому часі збірника червоноармійських пісень та маршів, притягши до складання його найкращих композиторів України та врахувавши досвід музичної роботи в лавах червоноармійців та курсантів 99 стріл. дивізії, а також забезпечивши матеріяльний бік видання збірника.

Наркомос видав розпорядження Державному Видавництву України негайно розпочати складання такого збірника і видати його у найближчому часі. Матеріяли до збірника збирає композиторська майстерня при ЦП ВУТОРМ'у.

БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ

НОВІ СОЛОСПІВИ

Бібліотека солоспіву ДВУ

В. Борисів. „На вулиці", сл. В. Сосюри, для високого голосу. Харків, 1928 р., 6 стор. Ціна 45 коп.

Цей твір змальовує трагічну загибель безпритульного хлопця, що задивився на похід організованих дітей—піонерів. Авторові вдалася виразна картина піонерського походу, але сама катастрофа з безпритульним вийшла якоюсь штучною, зробленою, з неясними гармонічними поворотами, що псує добрий початок твору. Щодо теситури, романс написано вигідно й не важко для голосів.

Ю. Мейтус. „Колискова". Для високого й середнього голосів. Харків, 1928 р., стор. 6 Ціна 45 коп.

Ця „Колискова"—пісенька до дитячої п'єси „Дядькова Томова хата" — однаково мила й дітям і дорослим. В малих пісенних формах композитор виявляє особливу винахідливість гармонічної побудови та контрапункту. В його вокальних творах добре й те, що фактура (побудова) їхня виразна й прозора іноді й надзвичайно проста—двоголосся й одноголосся. Так і в цій пісенці, де ми маємо ніби-то маленькі варіяції в фортепіяновому супроводі. Партія голосу дуже легка, бо ввесь час іде в середньому регістрі.

В. Косенко. „На майдані", сл. П. Тичини, для баса. Харків, 1929 р 6 стор. Ціна 45 коп.[1])

В цьому творі автор відходить від звичайних у ньому суто-ліричних сюжетів і бере широко відомий текст П. Тичини, просякнений революційною романтикою. Початок вдалий. Косенко дає не звичайний романс з яскраво окресленим мелодичним малюнком, а вірніше драматичний речитатив (напівспів, напівдекламація), що йде на тлі виразно-картинного супроводу. Твір цей—один з яскравіших серед солоспівів композитора й коли вже шукати в ньому хиб, то можна либонь, указати на дещо високу в деяких фразах теситуру, правда, цілком природню в драматичній музиці і з вокального боку побудовану вигідно.

Ф. Богданів. Дві поезії В. Еллана, Харків, 1929 р.

1. „Юний лад",—для мецо-сопрано, 6 стор., ціна 45 коп.

Досить співучий цей романс, але піднесеному текстові Еллана композитор мало відповідає своєю музикою, і тому його твір являє собою, хоч і любеньку, та однак недороблену в художньому розумінні колискову пісню— отже, твір зовсім далекий від задуму поетового.

Незаточеність фактури виявляється тут у деяких суперечностях між голосом та супроводом. Молодий композитор, що оце вперше друкується, очевидно, ще зле знається і в вокалі, бо теситура романсу аж ніяк не відповідає мецо-сопранові й під силу лиш високому голосові.

2. „Удари молота й серця", для баритона, 6 стор. Ціна 45 коп.

У цьому творі енергійний текст Елланів виявлено значно більше, однак і тут у середині твору цілковитої відповідности фактури й поезії немає. Тут романс зіпсовано непотрібним новим ритмом (6/8), який нічого не підказав авторові. Та кінець-кінцем цю річ рятує його потужне фортепіянове закінчення. Теситура цього солоспіву теж надто тяжка—висока. Композиторові бракує й знання української мови, що видно з неправильно розміщених ним музичних наголосів („розпанахáють" замість „розпанáхають", „стáру" замість „старý").

„Вокальна бібліотека" Книгоспілки.

Вокальну бібліотеку Книгоспілки слід відзначити позитивно так за добір музично-художнього матеріялу, як і за технічно задовільно—чисте й зовнішньо чепурне видання, до того ж зручне форматом (1/16 арк.) та недороге ціною.

К. Стеценко. „Стояла я і слухала весни". сл. Л. Українки для м.-сопр. (e^1—e^2) 4 стор., Ціна 20 коп.

Написаний 1/IV 1920 р. цей романс друкується вперше з авторового рукопису, подареного ним арт. Д. Стефанович. Написаний він у вигідній теситурі, співучо й мрійливо, надзвичайно стримано. Цікаві гармонічні звороти у другій половині романсу, хоча інтервали в голосовій партії тут чи не властивіші інструментальній мелодиці (це відчувається, коли голос лиш еться без підтримки ф.-п.).

Про три вокальні твори **Л. Ревуцького** не можна говорити взагалі, остільки вони відмінні один від одного манерою письма. Це явище, звичайне для автора, говорить про багатогранність його музичного світогляду. Інша річ, що не всі ці грані покищо будуть доступні масам через складність гармонічних та контрапунктичних задумів авторових, але вони цікаві новизною.

1. „Проса покошено", сл. М. Рильського, для середнього голосу (des^1—g^2) (Київ, 1929 р. 4 стор., Ціна 20 коп.

---

[1]) Видрукований був додатком до № 5-го „Муз.-Мас." за 1928 р. для середнього голосу.

Романс надзвичайно складний і важкий для сприймання своєю ф.-п. партією. Я не побоюсь сказати, що постійний фроматизм музики дещо втомлює слух своєю надмірною вишуканіст та надуманістю. Голосова партія сама по собі не важка, але співець, не почуваючи опори в партії ф.-п., може втрачати упевненість в інтонуванні. Між іншим цей романс є п'єсою з 8-го opus'у (твору) композитора (1924 р.) і, можливо, говорить про тоді ще молоді шукання авторові. Текст М. Рильського плаксиво безнадійний.

2. „Сіно моє, сіно", укр. народня пісня, запис М. Гайдая, для сер. й низьк. голосів (g'—d^2). 4 стор. Ціна 20 коп.

Ось ця пісня з 16-го opus'у, оброблена Л. Ревуцьким з похвальною простотою і цілком ясними гармонічними засобами; виходить приємний і красиво варіїруваний романс. Пісня лірична: про дівчину, що „дрібними сльозами личко вмила по тому козаку, що вірно любила".

3. „Про Шумила", укр. нар. розбійницька пісня, записана Кл. Квіткою від Ів. Франка, для висок. голосу (e^1—f^2), 4 стор. Ціна 20 коп.

Ця пісня (1928 р.) являє собою зразок обробки в манері повного примітиву й дуже вигідна теситурою.

Ф. Надененко. 1) „Чоловік жону б'є", білоруська нар. пісня, для високого й середнього голосів (g—es2), 8 ст. Ціна 35 коп.

Коротку простеньку мелодію повторюється при щораз іншому супроводі, при чому ці варіяції в супроводі зроблено простими засобами, що робить пісню цілком приступною; в гармонічному відношенні є цікаві акордові побудови. Зміст пісні—нещасна доля невістки—робить цю пісню бажаною в концертах у „день 8-го березня".

2. Японська лірика: а) „Де гора Міозіно", слова невідомого японського автора X ст.; б) „Світ-день умре", сл. Ариворa Нонахіма" Opus 8-й №№ 1, 2 для високого голосу, а) fis'—g^2, б) e^1—a^2), 8 стор. Ціна 35 коп.

Дві п'єси цілком екзотичної (східньої) музики з надзвичайно вишуканими й гострими гармоніями в широко розвиненому акомпаніменті. Все в цілому є, можна сказати поемами для рояля, де появляються і невеликі вокальні речення, і співакам дається досить тяжке завдання—вміти бути активним і в час свого мовчання, зливаючись із вередливою, з дивними співзвуччями музикою композитора.

О. Чишко. „Краса", сл. М. Вороного, для високого голосу (es^1—as^2), opus 12, 4 стор., Ціна 20 коп.

Романс може й не заокруглено щодо вокального малюнку, але зроблено свіжими, яскравими й виразними мазками. З вокального боку романс написаний цілком вигідно,—автор сам співець-артист української опери в Одесі—лиш потрібує од виконавця широкого дихання. Між іншим, у супроводі автор даремно ставить собі складні ритмічні завдання, що їх може не второпає й досвідчений акомпаніятор (такти 3, 5, 6). Романс бадьорий і текстом, і музикою.

Л. Лісовський.

НОВІ ТВОРИ ДЛЯ Ф. П.

Видання ДВУ.

М. Вериківський а) Танець, б) Войовничий марш. Харків, 1928 р., стор. 6. Ціна 45 к.

Обидві ці п'єси написано для ф.-п., однак мало дають вони піяністам, матеріялу: „Танець"—надто короткий, щоб розгорнути в ньому вишукані гармонічні побудови, його мажоромінор та гострі секунди якось мало переконують, а „Войовничий марш" поволі втомляє своєю непевною тональністю та механічним, без усяких варіянтів повторенням окремих уривків.

П. Козицький. Сім прелюдів для ф.-п. (твір 12-й, 1920 р.). Харків, 1928 р., стор. 12, ціна 85 к.

Тонка, мов мережево музика, що насамперед говорить про своєрідну стриманість автора, уникання ним спокуси піддатися суто-зовнішнім чарам фортепіянової звучности. Жодної густої фактури (побудови), соковитих акордів і, взагалі, широкого використання засобів, властивих ф.-п., як інструментові. Натомість переважає тонка двоголосна поліфонія, в якій авторові далося виявити і м'який ліризм, і вередливі зльоти своєї фантазії, і цікаві гармонійні сплетіння, і влучні характеристики. Не зважаючи на нескладність і прозорість побудови прелюдів, для виконання вони потрібують піяніста з тонким чуттям, інакше цю музику легко обезкровити, знеживити.

І. Горінштейн. Танець ляльок. (для ф.-п. та скрипки ad libitum) Харків, 1929 р. стор. 6. Ціна 45 коп.

П'єска ця пустенька, хоча й не без кокетливости, коли розглядати її, як ф.-піянову п'єсу без скрипки, що в автора позначена не обов'язковою (ad libitum), то піяністам в ній робити нема чого, бо фактура (побудова) до краю примітивна. Тому мабуть ця п'єска й увійшла до „Бібліотеки естради", а не до камерної музики, як вище прорецензовані твори.

Характерна для видань ДВУ, що технічно ніяк не виправляться, така дрібниця: партію скрипки, видрукувану на окремому піваркуші, для чогось вклеєно в середину. Як нею користуватися—відомо лиш видавцям. **Л. Лісовський.**

НАШЕ ЛИСТУВАННЯ

Ю. Черняєву. (Брянський Палац Культури). Радимо використати нові твори для духового оркестру, видані ДВУ, а саме: 1) Лисенко—„Веснянки", 2-й вінок. 2) Лисенко—Увертюра до оп. „Різдвяна Ніч", 3) Лисенко—Сюїта з укр. пісень (Гавот, Токата, Шерцо), 4) Драненко—Прелюд № 1, 5) Драненко—Перша укр. рапсодія, 6) Якименко—„Українські картинки", 7) Овчаренко—„Західня Україна".

П. Батюкові. (Охтирка). Надіслане вами фото використати не пощастило. Піде в № 5-му з нарисом.

Я. Григоровичу. (Глобинська цукроварня). Ваші зауваження беремо до уваги. Статті з порадами по грі на духових інструментах замовили.

Я. Каральнику. (Лінці). Не бачивши ваших творів, пораду, де їх можна видрукувати (і чи можна взагалі їх друкувати), дати не можемо.

Ф. Кожевниченкові (Владивосток). Ваше замовлення на „Елементарну теорію музики" передали „Книжекспедові" нашого видавництва.

В. Шульгину. (Біловодське). Гармоніки системи Жарновського ще не продаються. Знижку при купівлі муз. інструментів передплатники дістають лише від українських торговельних підприємств („Укрфіл"),

С. Рудюкові. (м-ко Купель). Ваше зауваження що до журналу беремо до уваги й дякуємо за вказівки,—журнал бо є справа не лише редакції, а й читачів. Що до вказівок про книжки з музики та різні муз. твори, то ми їх подаємо постійно у відділі „Бібліографія й нотографія", а також в об'явах нашого „Книжекспеду" (на обгортці). Каталоги вам вишлемо.

Правлінню роб. клюбу ім. Шевченка (Максимівська копальня). Портретів композиторів немає в продажу, гасел так само. Нариси про Лисенка, Стеценка, Леонтовича маємо подати в дальших №№-рах. Музичне Т-во ім. Леонтовича нині перейменоване у „Всеукр. Т-во Революційних Музик" (ВУТОРМ); у Київі є Філія цього Т-ва (вул. Ворошилова 15).

УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ

1. **„То не вітер з двох боків".** Написав цю пісню молодий композитор, артист (тенор) Одеської Держ. Опери **Олександр Чишко**. Народився він 1895 р. у с. Двурічний-Кут на Харківщині. Музичну освіту по співу й теорії композиції дістав у проф. Бугамеллі, Кіча (спів), Якімова (композиція), закінчивши, Харк. Муз. Ін-тут екстерном. Написав до 20 вокальних творів, рапсодію для ф.-п. й оперу „Юдифь" (клявір). Нині О. Чишко є головою композиторської майстерні Одеської філії ВУТОРМ'у

Пісню О. Чишка можна виконувати і без супроводу ф.-п.

2. **„Веснянка".** Автор „Веснянки"—**Порфир Батюк**—теж сучасний композитор і викладач співу Охтирського подтехнікуму. Народився він 1884 р. 8 березня. Музичну освіту дістав у Петербурзі із званням диригента та вчителя співу й теорії музики. З 1912 року працює на Україні, тоді ж почав і компонувати музику. Написав понад 30 хорових творів, видрукованих по журналах „Селянський Будинок", „Сільський Театр", „Музика", „Музика-Масам" та виданих ДВУ. Крім того склав „Музичну хрестоматію" для школи, шкільну збірку „Червоні свята" та збірку „Фортеп'янові дитячі п'єски". П. Батюк—член композитор ВУТОРМ'у.

Для більшого пристосування „Веснянки" до свята Комсомолу радимо замінити в 24 такті слова „Свято травня" на „Комсомола".

3. **„Гей, нуте хлопці". Сергій Дрімцов**, що написав цю масову пісню,—сучасний укр. композитор. Народився 31 травня 1867 р. в Харкові, де й навчався гри на ф.-п., співу та теорії музики, а далі шляхом самоосвіти та листуванням з М. Лисенком вивчав історію укр. музики та обробку укр. нар, пісень. З друкованих творів С. Дрімцов має: 10 романсів, 8 хорів, 2 п'єси для ф.-п. й ін., а з недрукованих: оперу „Іван Морозенко", оперету „Сорочинський ярмарок", сюїту для струн. квартету, фортеп'янове тріо, а також друкований підручник „Муз. теорія" й ін.

4. **„Комсомолець молоденький".** Автор цієї пісні **Леонид Лісовський**—відомий сучасний композитор, член Харк. композиторської майстерні ВУТОРМ'у,—закінчив Петербурзьку консерваторію в проф. М. Соловйова. Л. Лісовський—автор багатьох симфонічних, камерних, оперних, фортеп'янових та вокальних творів, що нині виконуються на Україні. Кантату Л. Лісовського премійовано на музичному конкурсі (змаганні) з нагоди 10-тиріччя Жовтня.

„Комсомолець молоденький" можна виконувати й без супроводу.

5. **„Комсомольська".** Про автора цього солоспіву **О. Арнаутова** див. на стор. 6-ій.

6. **„Ленінці ідуть"** (додаток до „М.-М." № 2). Автор **Кость Данкевич**—молодий композитор-піяніст, член композиторської майстерні Одеської філії ВУТОРМ'у, народився 1905 року,—син комунара, забитого білими підчас громадянської війни. Музичну освіту дістав у Одеському Муздраміні ім. Бетговена по класу рояля у проф. М. І. Рибіцької, а по класу композиції—спочатку у композитора, проф. В. Золотарьова, а зараз у проф. П. Молчанова. Закінчує інститут у цьому році, як піяніст віртуоз та композитор.

Написав: для роялю—сонатне алегро, 6 прелюдій, романс, гумореску, вальс та поему; для голосу—12 романсів на тексти Шевченка, Франка, Руданського, Чумака, Сосюри, Случавського та Дрожжина; струнний квартет на 4 частини. Зараз пише квінтет (для рояля, 2-х скрипок, альта та віолончелі) та увертюру для великого симфонічного оркестру.

Відповідальний редактор **О. Петренко-Левченко**

Колегія: **П. Козицький**—заст. редактора; **Н. Рабічев**—представник к/в ВУРПС'у; **В. Васютинський**—представник ЦК ЛКСМУ; **Ю. Ткаченко**—відповідальний секретар.

Укрголовліт № 1821. Держтрест «Харполіграф». Друга Друкарня ім. В. Блакитного. Зам. № 3678—2500